

NIELS W. GADE UND DER ŠNORDISCHE TON÷

EIN MUSIKGESCHICHTLICHER PRÄZEDENZFALL

Abhandlung
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät
der
Universität Zürich

vorgelegt von
Michael Matter

von Köllikén / AG

Angenommen im Frühjahrssemester 2012 auf Antrag von
Herrn Prof. Dr. Hans-Joachim Hinrichsen und
Herrn Prof. Dr. Laurenz Lütteken

Bern, 2012

Inhaltsverzeichnis

1.) Niels Gade ó ein musikgeschichtlicher Präzedenzfall	1
2.) Ein šganzer Meisterō tritt in Erscheinung.....	10
2.1.) Das Kopenhagener Vorspiel	10
2.2.) Die Leipziger Sensation.....	22
3.) Der šDrachentödtē und andere Ursachen des Erfolgs	39
4.) Der Nördlichkeitsdiskurs seit Macpherson und Herder	49
4.1.) šDes Nordens Grösseō.....	53
4.2.) šDer deutschen Helden Sageō.....	69
4.3.) šKühne Thatenō	80
4.4.) šAlte Liederkraftō.....	96
5.) Gade und der šnordische Charakterō ó Analyse des Frühwerks.....	117
5.1.) <i>Nachklänge von Ossian</i> , Op. 1.....	119
5.2.) Sinfonie Nr. 1 in c-Moll, Op. 5.....	128
5.3.) Sinfonie Nr. 2 in E-Dur, Op. 10.....	141
5.4.) <i>Im Hochland</i> , Op. 7	151
5.5.) <i>Comala</i> , Op. 12.....	159
5.6.) <i>Siegfried und Brunhilde</i>	171
5.7.) Ouvertüre Nr. 3 in C-Dur, Op. 14.....	176
5.8.) Sinfonie Nr. 3 in a-Moll, Op. 15.....	179
6.) Intermezzo: Der Schleswig-Holsteinische Krieg 1848-1851.....	196
7.) Die Gade-Rezeption von 1848 bis 1890	200
7.1.) Der neue Topos der Lieblichkeit	200
7.2.) Der verblasste Topos des Nordischen.....	214
8.) šVon Niels Gade spricht man nichtō: Die historiographische Perspektive	225
9.) Gades Kairos: Die diskursiven Schnittstellen.....	235
9.1.) Der ästhetische Diskurs: die šOriginalitätō	236
9.2.) Der politische Diskurs: die šNationalitätō	242
9.3.) Der kulturelle Diskurs: das šNordischeō	249
10.) Anhang.....	260
11.) Bibliographie.....	265
11.1.) Verwendete Zeitschriften und ihre Kürzel.....	265
11.2.) Musikalische Werke	266
11.3.) Literarische Werke.....	267
11.4.) Volksliedanthologien.....	268
11.5.) Quellen (Briefe, Reiseberichte, Aufsätze, Lexika, etc.)	269
11.6.) Sekundärliteratur.....	274

1.) Niels Gade – ein musikgeschichtlicher Präzedenzfall

Sinfonien gelangen selten in Biergärten zur Aufführung. Und wenn doch, weckt ein solches Rencontre meist allgemeinen Argwohn, man wittert die Herabwürdigung der Kunst in die Niederungen der Trivialität. Fast ebenso selten kommt es vor, dass ein nahezu vollständig unbekannter Komponist klassischer Musik dermassen Erfolg hat, dass ihm die weibliche Jugend einer ganzen Stadt zu Füssen liegt.

Der dänische Komponist Niels Gade vermochte in seiner frühen Karriere gleich beide der angedeuteten Umstände zu erfüllen, und zwar auf der Basis eines allseitig verbreiteten, lediglich von höchst sporadischen Kritiken getrüben Enthusiasmus: Seiner Ersten Sinfonie in c-Moll, komponiert 1842, schlug in den Jahren unmittelbar nach ihrer Uraufführung in Leipzig eine derart immense Begeisterung entgegen, dass man ihr dort selbst in Freiluftlokalen begegnen konnte: „sehr oft, sogar in Garten- und Bierconcerten“¹ war das vielgespielte Werk zu hören. Der unvermittelte und ausserordentliche Ruhm wiederum liess dem dänischen Junggesellen eine Attraktivität angedeihen, die ihn für die jungen Frauen in Leipzig regelrecht zum Objekt der Begierde werden liess, so dass sich zahlreiche Verehrerinnen um den Komponisten scharten. Wilhelm Joseph von Wasielewski (1822-1896), seines Zeichens Violinist und Dirigent in verschiedenen deutschen Städten, schildert in seinen Lebenserinnerungen eine Anekdote, die die allgemeine Schwärmerei aufs Vergnüglichste illustriert:

„Auch ein paar Schülerinnen des Konservatoriums widmeten dem jugendlichen Meister [Gade] ein besonderes Interesse. Die eine derselben hatte im Prüfungskonzert die Arie „Robert mein Geliebter“ aus Meyerbeers „Robert der Teufel“ vorzutragen, und böse Zungen behaupteten, sie habe statt: „Gnade für mich“, stets gesungen: „Gade für mich.“²

Auf den ersten Blick erscheint dieser flüchtig skizzierte Rummel nicht unbedingt als ein völlig neues Phänomen in der Musikgeschichte, er erinnert beispielsweise an die Biographien eines Liszt oder Paganini, oder, um in Skandinavien zu bleiben, an jene der berühmten „schwedischen Nachtigall“ Jenny Lind. Nun war aber Gade weder Klavier- noch Violinvirtuose und schon gar kein begnadeter Sänger. Im Gegenteil: Er trat der musikalischen

¹ NZfM, Bd. 36, Nr. 14, 2. April 1852, S. 161.

² Wilhelm Joseph von Wasielewski, *Aus siebenzig Jahren ó Lebenserinnerungen*, Stuttgart, Leipzig 1897, S. 69.

Welt als Komponist von Sinfonien entgegen, als Vertreter jener ehrwürdigen Gattung autonomer Kunst, die Gottfried Wilhelm Fink soeben als das „Höchste“³, Ignaz Jeitteles als den „Triumph“⁴ und Ferdinand Hand als den „Culminationspunct“⁵ der reinen Instrumentalmusik bezeichnet hatten. In dieser scheinbar widersprüchlichen Kollision von erhabenem Kunstanspruch und profaner Popularität deutet sich die Aussergewöhnlichkeit eines Ereignisses an, das mit der pompösen Zurschaustellung des Virtuositums nichts gemein hatte. Wie also lässt sich das ästhetische Ansehen der damals vielfach als „grosse Symphonie“ betitelten Gattung mit einer solchen Aufregung zusammenführen, durch die zeitweise sogar Mendelssohn und Schumann in den Hintergrund gestellt wurden?⁶

Um es vorwegzunehmen: Das gesuchte Verbindungselement liegt im Phänomen des sogenannten „nordischen Tons“, den die Zeitgenossen in Gades sinfonischen Werken herauszuhören glaubten. Die Deklaration seiner Musik als eine ausgeprägt nordische durch das Leipziger Publikum widerspiegelt einen historischen Einschnitt: Mit Gade hatte eine ganz neue Qualität der Volkstümlichkeit in der Sinfonie Einzug gehalten. Zum ersten Mal sah man sich in dieser Gattung mit einem nationalen Idiom aus der europäischen Peripherie konfrontiert. Mit dem „Polnischen“ bei Telemann, dem „Türkischen“ bei Mozart oder dem „Ungarischen“ bei Haydn und Schubert – ganz zu schweigen von der *couleur locale* in der Oper – hatte dieses Phänomen nichts mehr gemein, es ging nicht mehr um idiomatische Konstrukte, die gleichsam dem eigenen Stil aufgesetzt wurden, um einen exotischen Reiz zu erzielen. Vielmehr durchzog der „Ton“ bei Gade sämtliche Ebenen der Komposition und war nicht mehr ohne weiteres vom Personalstil zu scheiden. Diese neue Beschaffenheit rechtfertigt es, aus heutiger Sicht von einem „Ton“ statt von einem Kolorit zu sprechen, wenngleich die zeitgenössische Terminologie in dieser Hinsicht keineswegs eine strikte Unterscheidung vornimmt.

Welche weitreichenden, folgeschweren Konsequenzen dieser bahnbrechende Akt nach sich zog, ist bekannt: Im Verlauf der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts etablierte sich nicht nur in Skandinavien, sondern vornehmlich auch in den slawischen Ländern eine selbstbewusste, auf eine nationale Identität zugeschnittene Sinfonik, die seither vielfach unter dem Etikett der „nationalen Schulen“ subsumiert worden ist. Damit entpuppte sich Gades Innovation nachgerade als Auslöser einer neuen ästhetischen Richtung, als Schnittstelle, anhand derer

³ Gottfried Wilhelm Fink, s.v. *Symphonie*, in: Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst, Friedrich Gustav Schilling (Hrsg.), Bd. 6, Stuttgart 1838, S. 546.

⁴ Ignaz Jeitteles, s.v. *Symphonie*, in: Aesthetisches Lexikon, Nachdruck der Ausgabe von Wien 1839, Hildesheim, New York 1978, Teil 2, S. 362.

⁵ Ferdinand Hand, *Aesthetik der Tonkunst*, Zweiter Theil, Jena 1841, S. 405.

⁶ NMz, Jg. 9, Nr. 16, 20. April 1861, S. 127.

sich die Wurzeln der nationalen Sinfonik verfolgen lassen. Bereits Hermann Kretzschmar konnte in seinem umfangreichen Konzertführer konstatieren, dass die c-Moll-Sinfonie der höheren Instrumentalmusik Impulse von grösster Bedeutung⁷ verliehen habe, weshalb Gade als die Spitze und der Führer einer neuen Epoche⁸ gelten müsse.⁷

Umso erstaunlicher ist es eigentlich, dass die Musikwissenschaft diesem sinfonischen Schaffen bisher kaum umfassende Studien gewidmet hat. Es dauerte lange, bis Gade überhaupt wieder auf der wissenschaftlichen Agenda auftauchte, noch Mitte der 1980er Jahre zeigte sich die Forschungssituation⁹ auch aufgrund mangelnder Notenausgaben und CD-Einspielungen¹⁰ desolat.⁸ Mittlerweile haben jedoch grundlegende Arbeiten den Anstoss zu einer wissenschaftlichen Wiederbelebung gegeben.⁹ Resultat davon sind die laufende Gesamtausgabe, eine aktualisierte, quellenreiche Biographie¹⁰ sowie die umfassende Edition der Briefe¹¹. Doch obwohl sich bereits verschiedene Aufsätze mit Gades *šnordischem Ton* befasst haben,¹² ist eine ausführliche Studie, die eine zusammenhängende und eingehende Analyse der frühen Orchesterwerke mit einer Aufarbeitung der Rezeptionsdokumente verbindet, noch nicht geleistet worden.

Was verbirgt sich also hinter dem vielzitierten Phänomen des *šnordischen Tons*? Diese Frage steht im Zentrum dieser im Grunde genommen als exemplarische Fallstudie angelegten Arbeit, die versuchen will, einerseits die einzigartige Erfolgsgeschichte und ihre Ursachen zu ergründen und andererseits einen Beitrag zur Geschichte der nationalen Sinfonik zu leisten. Der Standpunkt, dass die Existenz des *šnordischen Tons* auch nur andeutungsweise in Frage gestellt wird, sollte inzwischen überwunden sein.¹³ Allein die begriffliche Faktizität bezeugt

⁷ Hermann Kretzschmar, *Führer durch den Concertsaal*, Leipzig 1890², S. 228.

⁸ Vgl. Siegfried Oechsle, *Gefeiert, geachtet, vergessen. Zum 100. Todestag Niels W. Gades*, in: Dansk Årbog for Musikforskning, Nr. 19, Kopenhagen 1988-91, S. 171-184.

⁹ Vor allem: Siegfried Oechsle, *Symphonik nach Beethoven. Studien zu Schubert, Schumann, Mendelssohn und Gade*, Kassel 1992; sowie: Niels Martin Jensen, *Niels W. Gade og den nationale tone. Dansk nationalromantik i musikalsk belysning*, in: Dansk identitetshistorie, Bd. 3, Ole Feldbæk (Hrsg.), Kopenhagen 1992, S. 188-336.

¹⁰ Inger Sørensen, *Niels W. Gade. Et dansk verdensnavn*, Kopenhagen 2002.

¹¹ Inger Sørensen (Hrsg.), *Niels W. Gade og hans europæiske kreds. En brevvæksling 1836-1891*, Bde. 1-3, Kopenhagen 2008.

¹² Friedhelm Krummacher, *Gattung und Werk - Zu Streichquartetten von Gade und Berwald*, in: *Gattung und Werk in der Musikgeschichte Norddeutschlands und Skandinaviens*, Friedhelm Krummacher, Heinrich W. Schwab (Hrsg.), Kassel 1982, S. 154-175; Heinrich W. Schwab, *Das Lyrische Klavierstück und der nordische Ton*, in: *Gattung und Werk in der Musikgeschichte Norddeutschlands und Skandinaviens*, Friedhelm Krummacher, Heinrich W. Schwab (Hrsg.), Kassel 1982, S. 136-153; Heinrich W. Schwab, *Der šnordische Ton in der Musik des 19. Jahrhunderts*, in: *Wahlverwandtschaft - Skandinavien und Deutschland 1800-1914*, Bernd Henningsen u.a. (Hrsg.), Berlin 1997, S. 228-231; Arvid Vollsnes, *Die Nationalromantik und der šnordische Ton*, in: *Musikgeschichte Nordeuropas*, Greger Andersson (Hrsg.), Stuttgart 2001, 195-217.

¹³ Siehe z.B.: Jan Ling, *Gibt es einen šnordischen Ton?*, in: *Welttheater. Die Künste im 19. Jahrhundert*, Peter Andraschke, Edelgard Spaude (Hrsg.), Freiburg i. Br. 1992, S. 49-57.

dessen ideengeschichtliche Wirklichkeit, und als solche zeitigte er ó wie alle wirkmächtigen Ideen und Ideologien ó reale Implikationen, beeinflusste die musikgeschichtliche Entwicklung. Der Begriff des Šnordischen Tons÷ wird hier in einfache Anführungszeichen gesetzt, um ihn als ein primär heuristisches Instrument der Musikwissenschaft zu kennzeichnen. Als Zitat taucht er vermutlich erstmals 1872 in einem Brief Ferdinand Hillers an Gade selbst auf, wo sich Hiller angesichts der Achten Sinfonie darüber freute, šjenen Dir eigenthümlichen nordischen Ton wieder angeschlagen zu hörenö.¹⁴ Von da an kommt die Formulierung auch in den musikalischen Zeitschriften vor. Ansonsten sind in der Rezeption aber analoge Prägungen wie Kolorit, Charakter oder sonstige Metaphern wie šNebelö oder šHauchö weitaus häufiger anzutreffen. So sprach beispielsweise noch Ferdinand Hand bei der Betrachtung von Mozarts Sinfonien von einem šcharakteristischen Coloritö.¹⁵ Dementsprechend wird auch in dieser stark quellenbasierten Arbeit im konkreten Kontext mehrheitlich das originale Vokabular verwendet, während der Šnordische Ton÷ benutzt wird, um die grundsätzliche Problematik zu veranschaulichen. Der Terminus Kolorit, der heutzutage mehr mit einem aufgesetzten, auf Effekt zielenden Exotismus konnotiert ist, erscheint für diesen Sachverhalt jedenfalls nicht als adäquater Ausdruck. Im Gegensatz dazu bezieht sich das Bedeutungsfeld von Ton auf eine klanglich-rhetorische Struktur, die inhaltlich dem Tonfall verwandt ist und damit in die Nähe der Kategorie des Stils rückt, also quasi ein Äquivalent zu diesem darstellt, aber anscheinend nicht durch den ŠPersonalstil÷ erfassbar ist, sondern vielmehr in einer Objektivierung auf das Werk an sich zielt.¹⁶

Die einfachen Anführungszeichen markieren jedoch nebst dem wissenschaftlichen Konsens auch das unzweifelhaft Uneigentliche, das dem Phänomen anhaftet.¹⁷ Eine blossе Spurensuche im Notentext würde deswegen zu keiner befriedigenden Erklärung führen, weil sich das Wesen des Šnordischen Tons÷ bei weitem nicht auf materieller Ebene erschöpft, sondern über den Rahmen der Partitur hinausweist auf das Feld der Rezeption. Denn hier liegt überhaupt erst der begriffliche Ursprung, hier beginnt die schriftlich-sprachliche Auseinandersetzung mit dem Phänomen. Damit verrät die terminologische Emergenz mindestens so viel über die historischen Rezeptionseinstellungen wie über das rezipierte

¹⁴ Brief Hillers an Gade, Köln 16. April 1872, in: Inger Sørensen (Hrsg.), *Niels W. Gade og hans europæiske kreds. En brevvæksling 1836-1891*, Bd. 2: 1861-1876, Kopenhagen 2008, S. 833f.

¹⁵ Hand, *Aesthetik der Tonkunst*, 1841, S. 423.

¹⁶ Hermann Danuser, *Versuch über Mahlers Ton*, in: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1975, S. 46-79, hier S. 50; Siegfried Oechsle, *Nationalidee und große Symphonie. Mit einem Exkurs zum šTonö*, in: *Deutsche Meister ó böse Geister? Nationale Selbstfindung in der Musik*, Hermann Danuser, Henfried Münkler (Hrsg.), Schliengen 2001, 166-184, besonders 173ff.

¹⁷ Siegfried Oechsle, *Der šnordische Tonö als zentrales musikgeschichtliches Phänomen*, in: *Die Tonkunst*, Nr. 2, Jg. 4, Lübeck 2010, S. 240-248, hier S. 240.

Werk an sich. Andererseits sind Produktion und Rezeption immer miteinander verzahnt und stehen in einem interaktiven Verhältnis. Daher ist es naheliegend, wenn nicht gar zwingend, die neue Erscheinung als ein Produkt diskursiver Praxis zu begreifen, bei dem kompositorisches und kulturelles Wissen ineinandergreifen. Diese Arbeit versteht sich als eine Diskursanalyse im weiten Sinne, die zwischen Werk, Rezeption und deren Verankerung in einer übergeordneten, von Ideen und Ereignissen konstituierten Wirklichkeit vermittelt. Gades Šnordischer Ton÷ soll also in einen breiteren geschichtlichen Zusammenhang gestellt werden, um ihn präziser fassen zu können.

Die Methodik dieses Vorhabens gliedert sich in mehrere Aspekte, die möglichst eng miteinander verknüpft werden sollen. Im Zentrum steht ziemlich konventionell die Analyse der relevanten Werke, wobei der Schwerpunkt auf Gades sinfonischem Frühwerk zu liegen kommt. Dieses wird hier begrenzt durch den Zeitraum von 1840 bis 1848, umfasst also die Jahre vom Kopenhagener Kompositionswettbewerb bis zum Ausbruch des Schleswig-Holsteinischen Krieges. Oder werkbezogen gesprochen: Der Analyseschwerpunkt beginnt mit der Ouvertüre *Efterklange af Ossian* op. 1 und endet mit der Dritten Sinfonie in a-Moll op. 15. Was danach an sinfonischen Werken folgte, wird soweit berücksichtigt, wie es für die Fragestellung von Relevanz ist.

Weil Gade in der Ossian-Ouvertüre und in der Ersten Sinfonie nachweislich altdänische Weisen als Vorlage benutzt hatte, hat die bisherige Forschung bei der substanziellen Ergründung des Šnordischen Tons÷ ihr Hauptaugenmerk auf die Rolle der Volkslieder gerichtet.¹⁸ Diese Volkslieder waren in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts aufgrund intensivierter Sammeltätigkeit in zunehmender Quantität verfügbar und konnten der Kunstmusik als Relikte einer fernen Vergangenheit einen geschichtlichen wie volkstümlichen Anstrich verleihen. Die eminente Bedeutung dieser Liedanthologien für das vorliegende Untersuchungsfeld soll hier mitnichten bestritten werden, doch gilt es klarzustellen, dass bei Gade zusätzliche Faktoren den spezifischen Ton konstituieren. Es kann jedenfalls nicht das Ziel sein, bloss hinter jeder eigentümlichen Melodie möglichst ein volkstümliches Original zu suchen, um daraus ein nordisches Idiom abzuleiten.¹⁹ Damit wäre man in der Erklärung des Phänomens nicht viel weiter als bei einer Katalogisierung musikalischer Elemente und Partikel, die in ihrer geographischen Unbestimmtheit austauschbar bleiben.²⁰ Das mag unter

¹⁸ Vgl. z.B.: Oechsle, *Symphonik nach Beethoven*, 1992; Jensen, *Niels W. Gade og den nationale tone*, 1992.

¹⁹ Zu dieser Tendenz neigt Jensen: *Niels W. Gade og den nationale tone*, 1992.

²⁰ Diese Problematik veranschaulicht sich in drastischer Weise am Beispiel des polnischen ŠNationalkomponisten÷Stanislaw Moniuszko. Vgl.: Rüdiger Ritter, *Neuer Wein in alten Schläuchen. Gedanken*

Umständen ein probates Mittel sein um Exotismen festzumachen, erweist sich aber als unzulänglich für die Annäherung an einen Ton, bei dem ein Volkslied ó oder ein mittels Paraphrase bewirkter Schein eines Volksliedes ó immer entscheidend durch den von anderen Faktoren mitgeprägten Kontext bestimmt wird. Ohnehin besteht die Gefahr einer phänomenologischen Untersuchung gemeinhin darin, dass der analytische Blickwinkel zu sehr auf den zu suchenden Gegenstand eingeengt wird. Denn keine Komposition erschöpft sich in einem spezifischen Ton. Deshalb gilt es letztlich, die einzelnen Werke als Ganzes mitsamt ihrem gattungsgeschichtlichen Kontext zu erfassen, um Gade als Sinfoniker auch abseits des Šnordischen Tons÷ musikhistorisch einordnen zu können.²¹

In den chronologischen Analyseteil integriert ist der parallele Rezeptionsverlauf, der aufgrund der wechselseitigen Einflussnahme untrennbar mit den Musikwerken zusammenhängt. Im Konzertsaal trifft das klingende Ereignis auf den Bildungs- und Erwartungshorizont des Publikums und wird von diesem in einen ästhetischen Kommunikationsprozess involviert, der semantische Zuschreibungen und Identitäten hervorbringt. Die Rezeption verkörpert gewissermassen das ideelle und dynamische Moment des Šnordischen Tons÷, ist aber genauso Wirklichkeit wie substanzielles Merkmal. Nur aus der kontinuierlichen Beobachtung von kompositorischer Entwicklung und Rezeption lässt sich der Diskurs über Gades Frühwerk logisch nachvollziehen. Unabdingbar dafür sind freilich eine möglichst lückenlose Erschliessung des Quellenmaterials und eine chronologische Darstellung, die versucht, die Herausbildung von Argumenten und Topoi nachzuzeichnen. Von dem Zeitpunkt an, wo sich jedoch bestimmte Stereotype in erstarrter Selbstläufigkeit zu repetieren beginnen, lässt sich die Rezeptionsgeschichte bis zu einem gewissen Grad von der Werkanalyse lösen, da sie fortan einer eigenen, von Diskursmechanismen gelenkten Dynamik folgt. Das Quellenmaterial hierzu basiert vor allem auf Briefen und Tagebüchern zeitgenössischer Komponisten und Musiker sowie aus einer Fülle an Rezensionen und Porträts aus der musikalischen Presse. Die Begrenzung auf die Fachzeitschriften begründet sich dadurch, dass das Phänomen in der Tagespresse zwar auch greifbar ist, dort aber sprachlich-terminologisch weder präziser noch prägnanter erfasst wird und insofern keinen zusätzlichen Erkenntnisgewinn verspricht. Anhand von fachspezifischen Lexika und Abhandlungen über die Musikgeschichte soll der Rezeptionsteil schliesslich ergänzt werden um einen Einblick in

zu den Konzepten *šNationalmusikō* und *šnationale Musikō* am Beispiel des Komponisten Stanislaw Moniuszko, in: Archiv für Musikwissenschaft, Jahrgang 61, Heft 1, Stuttgart 2004, S. 19-37.

²¹ Die gattungsgeschichtliche Perspektive hat auch Oechsle, *Symphonik nach Beethoven*, 1992 eingehend untersucht.

die historiographische Einordnung Gades bis um 1900 ó danach verschwand dieser allmählich aus dem Repertoire und fiel schliesslich praktisch der Vergessenheit anheim.

Die vorliegende Arbeit will den Šnordischen Ton÷ allerdings nicht als singuläre, in sich geschlossene Erscheinung interpretieren, die ausschliesslich durch Gades Werke und deren Rezeption zu erklären ist. Vielmehr soll der Versuch unternommen werden, das spezifische Ereignis in einen übergeordneten Diskurs zu überführen, es als Teil eines bestehenden Kulturtransfers²² zu verstehen, der in Deutschland bestimmte Bilder und Vorstellungen vom Norden etabliert hatte, aus denen heraus erst wirklich begreifbar wird, warum die deutsche Kritik Gades Kompositionen begeistert als nordisch empfand und welche Inhalte man mit den assoziativen Beschreibungen der gehörten Musik verband. Den Šnordischen Ton÷ dagegen als blosser Konstruktion zu entlarven, die mit der damaligen musikalischen Realität im Norden nichts gemein habe, käme einem vorschnellen Urteil gleich. Aus der gesicherten Distanz der Geschichte ist ein solcher Standpunkt zwar leicht einzunehmen, mündet jedoch in einer Sackgasse: Er führt nicht weiter, weil er die ideengeschichtliche Wirklichkeit ignoriert, innerhalb derer etwas sehr wohl authentisch, eben echt nordisch sein konnte. Freilich verbarg sich hinter einer solchen Wirklichkeit wiederum eine Menge an Planmässigkeit und Absichtlichkeit. Wie sehr die Vorstellungen vom Norden ein undefinierbares Amalgam aus überliefertem Wissen und projiziertem Wunschdenken darstellte, war mitunter auch den Zeitgenossen bewusst:

šaber man weiß gewöhnlich nur Bruchstückartiges und Halbwahres und macht sich die irrigsten Vorstellungen von einem Natur- und Menschenleben das mehr anziehend als erfreulich scheint. Und in der That möchte man wohl in Deutschland mit keinem Lande unvollständiger bekannt sein, als mit dem Skandinavischen Norden.õ²³

Der Romanautor Theodor Mügge wusste, wovon er sprach: Er unternahm selbst ausgedehnte Reisen in die skandinavischen Länder und verfasste dabei Berichte über seine Erfahrungen und Erlebnisse im hohen Norden. In der Tat ist es sehr schwierig, eine ganze Vorstellungswelt zu rekonstruieren, die in erster Linie in den Köpfen, in den blossen Gedanken eines Individuums präsent war. In einer Zeit ó und das kann man sich gar nicht bewusst genug machen ó, in der es weder die Fotografie geschweige denn die Kinematografie gab und in der

²² Zur aktuellen Kulturtransferforschung: Michael Werner, Bénédicte Zimmermann (Hrsg.), *De la comparaison à l'histoire croisée*, Paris 2004 ; Michel Espagne, *L'histoire de l'art comme transfert culturel. L'itinéraire d'Anton Springer*, Paris 2009.

²³ Theodor Mügge, *Skizzen aus dem Norden*, Bd. 1, Hannover 1844, S. V.

der skandinavische Raum von einer touristischen Erschliessung weit entfernt war, mussten gerade empirische Reiseberichte, oftmals verfasst von Forschungsexpeditionen, als verlässlichste Quellen über Natur und Mensch im Norden gelten. Das verlieh den Autoren wiederum eine gewisse Informationshoheit. Wenn man bedenkt, dass Mügge zugleich historische Romane verfasste, die unter anderem in nordischen Gegenden angesiedelt sind, wird rasch klar, wie schnell sich Empirie und Imagination durchmischen konnten. Aus diesem Grund dienen hier nicht nur Reiseberichte, sondern auch literarische Produkte als wichtige Quellen zur Rekonstruktion des Nordens als Kulturraum. Nicht zu unterschätzen als elementares Medium der Vermittlung ist ausserdem die Malerei, die bis zur Entdeckung der Fotografie die einzig Möglichkeit bot, den Norden optisch auf die Leinwand zu bannen.

So partizipierte letztlich jedes schriftliche und bildliche Zeugnis, jede Korrespondenz und jede wissenschaftliche Arbeit oder Sammeltätigkeit ó um 1800 etablierte sich das Fach der Skandinavistik ó gewollt oder ungewollt an der diskursiven Transformation des Objekts. Der hier erfasste Zeitraum von zirka 1760-1840 erstreckt sich über mehrere Jahrzehnte und ist daher notgedrungen sehr stark komprimiert. Für einen weiterführenden und detaillierteren Einblick in die Vielschichtigkeit und Komplexität des Diskurses sei deshalb verwiesen auf die breite kulturwissenschaftliche Forschungstätigkeit, die sich vor allem in den Nachbardisziplinen unter dem Schlagwort des „Nördlichkeitsdiskurses“ etabliert hat. Zu erwähnen wären insbesondere das 1999 initiierte und 2008 abgeschlossene Kieler Graduiertenkolleg *Imaginatio borealis*, das sich mit der Perzeption, Rezeption und Konstruktion des Nordens in verschiedenen Epochen und Disziplinen befasste,²⁴ sowie die seit 1997 von Bernd Henningsen herausgegebene Schriftenreihe *Wahlverwandtschaft ó Der Norden und Deutschland*.²⁵ Beide Projekte haben eine ganze Reihe an Publikationen hervorgebracht, auf die sich auch diese Arbeit vielfach stützt.

Die Illustration des Nördlichkeitsdiskurses ist im Folgenden systematisch unterteilt in vier Kategorien, die in sich weitgehend einem chronologischen Aufbau folgen. In der ersten Hälfte geht es zunächst darum, die um 1800 grundlegenden Topoi und Denkfiguren über den Norden zu exponieren und den Einfluss nordischer Sagas und Mythen zu diskutieren. In der zweiten Hälfte liegt der Fokus auf der Auseinandersetzung mit musikalischen Nordstereotypen. Die Frage nach den Vorstellungen, die man sich damals von der Musik im und aus dem Norden machte, gehört ebenso in dieses Kapitel wie die Untersuchung der Art und Weise, wie der Norden auf kompositorischer Ebene, beispielsweise in der Oper oder in der Ballade, rezipiert

²⁴ <http://www.uni-kiel.de/borealis/> (Stand Januar 2011).

²⁵ http://www.ni.hu-berlin.de/publ/publikationsreihen/wahlverwandtschaft/wahlverw1_html (Stand Januar 2011).

und als poetische Idee realisiert wurde. Weil mit dem musikalischen Nördlichkeitsdiskurs mehrheitlich unerforschtes Neuland betreten wird, soll dieser historisch-kulturelle Exkurs nicht ausschliesslich eine blossе Vorgeschichte zu Gade sein, die das kontextuelle Verständnis für den Šnordischen Ton÷ liefert, sondern durchaus auch als eigenwertiges Kapitel verstanden werden im Sinne eines Auszugs aus einer musikalischen Ideengeschichte: einer Geschichte der musikalischen Imagination des Nordens.

Selbstverständlich erklärt sich Gades einzigartiger Erfolg nicht nur aus der Vergangenheit, seine Verankerung im Zeitgeist der Gegenwart ist genauso evident. Es gilt folglich, die ganze Untersuchung um eine Betrachtung der unmittelbaren historischen Bedingtheiten zu vervollständigen. Das umfasst naturgemäss die Beleuchtung der Ausbildungsjahre in Kopenhagen, den künstlerischen Werdegang sowie die sozio-kulturellen Umstände, die den Komponisten in seinen ästhetischen Anschauungen geprägt haben. Die Verhältnisse in Kopenhagen sind allerdings bloss eine Kehrseite der Angelegenheit. Die andere liegt in Deutschland, namentlich in Leipzig, wo die Prämissen vorzufinden sind, die den allgemeinen Enthusiasmus und die Wahrnehmung eines nordischen Idioms überhaupt erst ermöglicht haben. Aus der Tatsache, dass es sich beim Šnordischen Ton÷ anfänglich um ein Produkt der Leipziger Rezeption handelte, das Gades Werke anschliessend in den deutschen Kritiken und Rezensionen ein Leben lang begleitete, bezieht diese Arbeit letztlich die Legitimation, den Forschungsgegenstand auf die deutsche Perspektive, auf den Blickwinkel von Deutschland nach Norden einzugrenzen. Der Einblick in die skandinavischen Verhältnisse, also die Frage nach der Rezeption Gades in Dänemark oder Skandinavien oder die Frage nach dem Šnordischen Ton÷ als Mittel künstlerischer Identifikation für skandinavische Komponisten, kann hier nur insofern berücksichtigt werden, als die grundsätzlichen Fragestellungen tangiert werden.²⁶ Ansonsten würde das Themenfeld zweifellos ausufern. Der eingangs schlaglichtartig skizzierte Präzedenzfall hatte seinen Ausgangspunkt in Leipzig, und an dieser Ausrichtung orientiert sich auch die vorliegende Arbeit.

²⁶ Für einen allgemeinen Überblick hierzu: Bo Wallner, *Die Nationalromantik im Norden. Die Musik von 1830-1914 in den skandinavischen Ländern*, in: Bericht über den internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Kassel 1962, G. Reichert, M. Just (Hrsg.), Kassel 1963, S. 60-66; und ausführlicher: Michael Kube, *ŠNährstoffö nationaler Identifikation. Zur Bedeutung der Volksmusik in nordeuropäischer Kunstmusik*, in: *Verflechtungen im 20. Jahrhundert*, Walter Salmen, Giselher Schubert (Hrsg.), Mainz 2005, S. 88-130; Greger Andersson (Hrsg.), *Musikgeschichte Nordeuropas. Dänemark ó Finnland ó Island ó Norwegen ó Schweden*, Axel Bruch u.a. (Übers.), Stuttgart 2001.

2.) Ein „ganzer Meister“ tritt in Erscheinung

2.1.) Das Kopenhagener Vorspiel

Am 21. Februar 1840 brachte die *Neue Zeitschrift für Musik* unter der randläufigen Rubrik ›Vermischtes‹ eine kurze Notiz über einen vom Kopenhagener Musikverein initiierten Kompositionswettbewerb:

›Der Musikverein in Copenhagen, der jetzt über 1200 Mitglieder zählt, hat einen Preis von 20 Ducaten auf eine Ouverture über ein gegebenes Thema ausgesetzt. Nur Dänen dürfen um den Preis concurriren.‹²⁷

Diese unscheinbare Meldung in der *NZfM* erschien sogar noch vor der eigentlichen Publikmachung des Wettbewerbs in Dänemark selbst. Doch sie enthält, wohl aufgrund des vorschnellen Abdrucks, unpräzise Angaben: Die Belohnung für die als bestes Werk erkorene Ouvertüre betrug nämlich 25 Dukaten, das Thema war eben gerade nicht vorgegeben und konkurrieren durften auch Komponisten, die bloss in Dänemark oder im Herzogtum Schleswig ihren Wohnsitz hatten.²⁸ Dass dieses eher beiläufig und fehlerhaft angekündigte Ereignis trotzdem von eminenter Bedeutung für das deutsche Musikleben werden sollte, konnte zu diesem Zeitpunkt freilich niemand ahnen, zumal eben hiesige Komponisten von einer Teilnahme ausgeschlossen waren. So ganz ohne deutsche Beteiligung ging der Wettbewerb aber doch nicht vonstatten, denn der Kopenhagener Musikverein hatte sich für das Amt der Juroren drei der führenden Musiker Deutschlands auserlesen: nämlich die beiden Hofkapellmeister Friedrich Schneider (Dessau) und Louis Spohr (Kassel) sowie Felix Mendelssohn.

Warum der *Musikforening* das urteilende Gremium mit ausländischen Richtern besetzen wollte, statt einfach einheimische Kompetenzen anzufragen, erschliesst sich aus den Anfrageschreiben, die der Verein am 28. März 1840 an die Juroren richtete. Im Exemplar an Mendelssohn führt die Administration folgende Begründung an:

›In Anerkennung des hohen Ranges, den Ew. Hochwohlgeboren im Reiche der Kunst behaupten, und der wohlbegründeten Autorität, deren Sie genießen, erlaubt sich die Administration des Musikvereins in Copenhagen mit Vertrauen auf Ihr Interesse für

²⁷ NZfM, Bd. 12, Nr. 16, 21. Februar 1840, S. 64.

²⁸ Vgl. dazu Inger Sørensen, *Niels W. Gade. Et dansk verdensnavn*, Kopenhagen 2002, S. 36f, wo sämtliche Teilnahmebedingungen aufgelistet sind.

die Musik, sich mit einer Bitte an Sie zu wenden, die Sie hoffentlich nicht abschlagen werden. Der Verein hat nämlich beschlossen, für einheimische Künstler einen Preis für die Composition einer Ouvertüre auszusetzen, und da man die vorzüglichsten der hiesigen Künstler von der Concurrenz nicht ausschliessen möchte, hat man es für richtig angesehen, sich an drei Componisten Deutschlands zu wenden, deren Bedeutung in der musikalischen Welt allgemein anerkannt ist, [í]²⁹

Der Wunsch, die švorzüglichstenö Komponisten Dänemarks nicht von einer Teilnahme ausschliessen zu wollen, indiziert, wie spärlich die musikalische Elite damals gewesen sein muss, wenn nicht einmal auf drei potenzielle Kandidaten verzichten werden konnte. Die Ungewissheit über die zu erwartende Qualität und Quantität der eingehenden Arbeiten artikuliert sich denn auch gegen Ende desselben Briefes noch deutlicher:

šNur so viel erlauben wir uns vorläufig zu bemerken, dass wir den Preis nicht derjenigen Arbeit zuerkannt wünschen, die für die beste angesehen werden möchte, wenn sie nicht an und für sich von erkanntem Werth wäre. Schließlich fügen wir noch hinzu, dass die Anzahl der Dänischen Componisten, die aller Wahrscheinlichkeit nach concurriren werden, keineswegs so gross ist, daß Sie durch Erfüllung unsers Wunsches sich irgend eine lästige Arbeit auferlegen werden.ö

Die explizite Forderung, nur einen Beitrag auszuzeichnen, der šan und für sichö einer Prämierung genüge, rührte vermutlich auch von dem vormaligen Preisausschreiben her, das der erst 1836 gegründete Musikverein drei Jahre zuvor durchgeführt hatte. Angesichts des in den Vereinsstatuten verankerten Primärziels, vortreffliche dänische Musiken zu fördern und zu verbreiten, entschied man sich damals für eine kleine Konkurrenz um eine Sammlung von sechs Liedern. Aufgrund des mässigen Resultats sah sich das Komitee jedoch gezwungen, aus den 43 eingereichten Bewerbungen bloss eine Auswahl der neun besten Lieder zu treffen.³⁰ Insofern zeugen sowohl der Wechsel in das sinfonische Genre als auch das namhafte Aufgebot für die Jury, das gewissermassen als Garant für einen šan und für sichö hohen Wert des auszuzeichnenden Werks fungieren sollte, von einem gewachsenen Anspruch, den man gleichermassen an die partizipierenden Künstler und an den Verein selbst stellte.

²⁹ Musikverein Kopenhagen an Felix Mendelssohn-Bartholdy in Leipzig, Kopenhagen 28. März 1840, Oxford, Bodleian Library, Music Section, MS. M.D.M. d. 37/105.

³⁰ Sørensen, *Niels W. Gade*, 2002, S. 36.

Die erfolgreiche Verpflichtung von Schneider, Spohr und Mendelssohn, die allesamt bereitwillig und umgehend ihre Teilnahme zusicherten, war dabei vor allem das Verdienst von Johann Peter Emilius Hartmann, Vorsitzender des Musikvereins, der aufgrund einer längeren Reise nach Deutschland bereits nähere Bekanntschaft mit Mendelssohn und Spohr gestiftet hatte.³¹ Dass diese drei Komponisten positiv reagieren würden, dessen schien sich die Administration jedenfalls ziemlich gewiss gewesen zu sein, denn noch am selben Tag, da die Anfragen aufgesetzt worden waren, erfolgte in Dänemark die Ausschreibung des Wettbewerbs in der *Adresseavis*, der *Berlingske Tidende* (beide Kopenhagen) und im *Altonaer Merkur*.³² Die einzelnen Teilnahmebedingungen wie freie Themenwahl, Einsendetermin und Eigentumsrecht des Vereins enthaltend, schloss die Anzeige jeweils mit der Bemerkung, dass „die Richter unter Deutschlands meist anerkannten Musikern ausgewählt werden“.³³

Zu einer ganz reibungslosen Durchführung des Wettbewerbs kam es allerdings nicht. Die ursprünglich auf Ende Oktober 1840 angesetzte Frist verstrich, ohne dass die Arbeiten an die Richter gelangten, und so sah sich Mendelssohn Ende Jahr schliesslich veranlasst, von seinem Amt zurückzutreten, weil sich inzwischen seine „Arbeiten in solchem Maaße vermehrt [hatten], dass [er] beim besten Willen nicht neue dazu übernehmen“ konnte. Daher bat Mendelssohn Hartmann, ihn von „der übernommenen Verpflichtung gütigst zu überheben, da in diesem Augenblick meine Zeit mir nicht gestatten würde, die Compositionen so genau und so wiederholt zu prüfen, wie ich es vor meinem eignen Gewissen für richtig erachte.“³⁴ Eine Reaktion von Seiten des Vereins blieb natürlich nicht aus, im Namen der Administration versuchte Hartmann umgehend Mendelssohn von einer Absage abzuhalten und hielt dagegen, dass nur „etwa 10 Ouvertüren abgekommen“ seien und die meisten davon einer nicht „mehr als oberflächlichen Prüfung unterzogen zu werden“³⁵ brauchten. Ausserdem sei es schwierig, argumentierte er, so kurz vor Abschluss einen Ersatz zu organisieren. Mendelssohn bekräftigte jedoch mit Bedauern seinen Entschluss und so oblag die Entscheidungsfindung am Ende allein Spohr und Schneider.

³¹ Sørensen, *Niels W. Gade*, 2002, S. 37.

³² Mit dem *Altonaer Merkur* richtete man sich bewusst an mögliche Teilnehmer aus den Herzogtümern Schleswig und Holstein.

³³ „Dommerne ville blive valgte blandt Tydsklands mest anerkjendte Musikere.“ In: Sørensen, *Niels W. Gade*, 2002, S. 37.

³⁴ Brief Mendelssohns an Hartmann, Leipzig 30. Dezember 1840, zitiert nach: Anna Harwell Celenza, *The Early Works of Niels W. Gade. In search of the poetic*, Aldershot 2001, S. 239.

³⁵ Brief Hartmanns an Mendelssohn, Kopenhagen 16. Januar 1841, Oxford, Bodleian Library, Music Section, MS. M.D.M. d. 39/20.

Warum es überhaupt zu dieser zeitlichen Überziehung der Frist kam, wollte Hartmann nicht ausführen; im selben Brief an Mendelssohn erwähnt er nur vage „zufällige Umstände“³⁶, ohne weiter darauf einzugehen. Anhand der Sitzungsprotokolle und Briefwechsel haben jedoch sowohl Sørensen als auch Celenza plausibel aufgezeigt, dass es wohl einen bestimmten Grund dafür gab³⁷: Offensichtlich wartete die Administration des Vereins auf eine ausstehende Arbeit – auf jene des späteren Gewinners Niels Wilhelm Gade. Es scheint sogar, als ob man schon im vornherein fest mit einem Beitrag von ihm gerechnet hatte. Dagmar Gade, die Tochter, berichtet in ihren Erinnerungen, wie ihr Vater, der zunächst gar nicht vorgehabt hatte, am Wettbewerb teilzunehmen, eines Tages zufällig Johannes Frederik Fröhlich, Administrationsmitglied und Konzertmeister des Königlichen Orchesters, antraf und dabei von diesem auf das Preisausschreiben angesprochen wurde. Als Fröhlich dabei von Gades Enthaltung erfuhr, soll er ihn lebhaft zu einer Teilnahme aufgefordert haben: „Wir erwarten ja gerade etwas von Ihnen!“³⁸ Erst nach diesem kleinen Zwischenfall soll sich Gade angeblich an die Ausarbeitung einer Ouvertüre gemacht haben.

Einen präziseren zeitlichen Anhaltspunkt liefert immerhin das sogenannte „Kompositionstagebuch“³⁹, das Gade vom Juli 1839 bis zum September 1841 führte. Dort sind die kompositorischen Ideen zur Ouvertüre mit dem Vermerk „November 1840“ versehen. Angezweifelt hatte dieses Datum Finn Mathiassen, der darin eine spätere Hinzufügung erkennen wollte⁴⁰, weil die Einreichungsfrist ja bereits im Oktober abgelaufen sei. Ein nachträglicher Irrtum ist freilich nicht ausgeschlossen, doch sprechen die Umstände dafür, dass man Gade durchaus eine Gnadenfrist eingeräumt hatte. Diese Vermutung wird jedenfalls gestützt durch den Zeitpunkt der Abgabe, der mittels Briefinhalten relativ sicher fixiert werden kann. Während Hartmann im obigen Brief vom 16. Januar 1841 – zweieinhalb Monate nach Einsendeschluss – eigenartigerweise von „etwa 10 Ouvertüren“ spricht, heisst es in einem wenig späteren, auf den 22. Januar datierten Schreiben an Schneider, dass bis zu diesem Zeitpunkt exakt zehn Ouvertüren eingetroffen seien. Und im Administrationsprotokoll

³⁶ Brief Hartmanns an Felix Mendelssohn-Bartholdy, Kopenhagen 16. Januar 1841, Oxford, Bodleian Library, Music Section, MS. M.D.M. d. 39/20.

³⁷ Für das Folgende vgl.: Sørensen, *Niels W. Gade*, 2002, S. 38f. und Celenza, *The Early Works of Niels W. Gade*, 2001, S. 124f., bes. Anm. 7.

³⁸ Dagmar Gade (Hrsg.), *Niels W. Gade. Erinnerungen und Aufzeichnungen*, Basel 1894. S. 22.

³⁹ Vier Blätter in kleiner Oktave mit mehreren schriftlichen Projektskizzen. Die Quelle befand sich ursprünglich unter Gades Nachlass in der Königlichen Bibliothek Kopenhagen, ist unterdessen aber verloren gegangen. Fotokopien des Originals befinden sich im Besitz von Niels Martin Jensen (vgl.: Niels Martin Jensen, *Gade og den nationale tone*, 1992, S. 244, Anm. 133). Einen Abdruck dieser Fotokopien hat Celenza vorgenommen: *The Early Works of Niels W. Gade*, 2001, S. 43-46.

⁴⁰ Finn Mathiassen, „*Unsere Kunst heisst Poesie. Om Niels W. Gades Ossian-ouverture*“, in: *Svensk tidskrift för Musikforskning* 53, 1971, S. 67-77, hier S. 69.

desselben Tages sind zum ersten Mal zehn Beiträge aufgelistet: An letzter Stelle steht Gades Werk.⁴¹

Die anschliessende Beurteilung durch Schneider und Spohr schien eine klare Sache gewesen zu sein: Der frühe Gade-Biograf Charles Kjerulf berichtet, dass gemäss Juroren der Preis šunbedingt und mit sehr anerkennendem Ausdruck der als Nr. 10 angeführten Ouvertüre *Gjenklange af Ossian* zuerkannt werden müsse.⁴² Und nicht allzu überraschend verbarg sich hinter diesem Werk, dessen deutscher Titel *Nachklänge von Ossian* lautete, Niels Gade, der damit in Kopenhagen seinen ersten grossen Erfolg verbuchen konnte. Angesichts dieses Ergebnisses drängt sich freilich die Frage auf, warum sich Gade dem Wettbewerb gegenüber derart unschlüssig verhalten hatte? Die Antwort hierfür liegt gleichermassen im Titel der Ouvertüre verborgen wie in der Existenz des ŠKompositionstagebuches; das im Grunde ein Dokument künstlerischer Suche darstellt. Bei ungefähr der Hälfte der geplanten Werkideen war Gade nämlich nicht über das Stadium von Skizzen und Entwürfen hinausgekommen, und gerade vor dem Eintrag der Ossian-Ouvertüre klafft eine zeitliche Lücke von fast einem Jahr. Erst mit dieser Ouvertüre schien Gade demnach die für ihn gültige Ausdrucksform gefunden zu haben, mit der er an die Öffentlichkeit gelangen konnte und bezeichnenderweise tragen die *Efterklange af Ossian* denn auch die Opuszahl 1.⁴³

Der langwierigen Suche nach dem richtigen Inhalt und der passenden Form war bereits ein Prozess der Selbstfindung vorausgegangen. Als wegweisend erwies sich dabei eine eigenständige Konzerttournee nach Schweden und Norwegen im Herbst 1838, die nicht nur eine Art geistige und künstlerische Erweiterung zum Ziel hatte, sondern gleichzeitig von den engeren Verhältnissen in Kopenhagen wegführen sollte, wo Gade seit 1834 eine Anstellung als Geiger bei der Königlichen Kapelle innehatte. Wenngleich die Reise musikalisch und finanziell gesehen einem kleinen Debakel gleichkam, nahm sich der junge Musiker Zeit für ein ausgiebiges Durchstreifen der ihm noch weitgehend unbekannten nordischen Natur ó was sich als richtungsweisendes Erlebnis herausstellen sollte. Die persönliche Anschauung einer Landschaft, die in ihrer Ausprägung den Geist der nordischen Mythologie und Literatur atmete, mit der Gade bestens vertraut war, vollzog in ihm eine künstlerische Wandlung, die sich in einem vielzitierten, ausführlichen Brief an seinen šlieben Lehrer und Freund ó Andreas Peter Berggreen kundtut:

⁴¹ Sørensen, *Niels W. Gade*, 2002, S. 39; Celenza, *The Early Works of Niels W. Gade*, 2001, S. 245.

⁴² šUbetinget og i meget anerkendende Udtryk. Charles Kjerulf, *Niels W. Gade*, Kopenhagen 1917, S. 55.

⁴³ Für die Erstedition im vierhändigen Klavierauszug hat Gade den Titel von *Gjenklang* in *Efterklange* geändert. Siehe *Description of the sources* bei: Niels W. Gade, *Efterklange af Ossian*, in: Niels W. Gade. Works, Serie I, Volume 9, Finn Mathiassen (Hrsg.), Kopenhagen 2002, S. 206.

„Ich fühle nun erst mein eigenes Ich [í] Mein ganzes inneres Leben arbeitet, weitet sich aus und bereitet sich vor für eine geistige Wiedergeburt; mein vorheriges Leben liegt wie im Chaos unförmig und leblos im Hintergrund [í] Die vielen herrlichen und grossen Natursituationen, welche mein leibliches Auge zu schauen Gelegenheit hatte, haben im Geistigen neue Gefühle, neue Gedanken geweckt und dem geistigen Wirken Stoff und Nahrung für lange Zeit gegeben.“⁴⁴

Die geistige Erneuerung, ausgelöst und vollzogen durch das persönliche Naturerlebnis, erfährt ihre vollständige Erklärung aber erst vor dem Hintergrund des Bildungshorizontes, über den Gade damals verfügte. Wenn Gade im selben Brief davon spricht, dass Berggreen ihm in sein Innerstes geschaut und ihn mit seinem scharfsinnigen Blick von einer hemmenden Fessel befreite habe,⁴⁵ bezeugt dies nicht nur das intime Verhältnis, das die beiden miteinander unterhielten, sondern auch, wie sehr Gade auf jene kompositorische Ästhetik ansprach, für die Berggreen in diesen Jahren besonders vehement eintrat.

Im Zuge des aufkommenden Liberalismus und Nationalismus der 1830er Jahre stellte sich Berggreen an die Front derer, die sich in Dänemark explizite Gedanken über die kulturpolitische Bedeutung der Musik und deren Möglichkeiten zu einer nationalen Ausprägung machten.⁴⁶ Was in einem Artikel von 1836 in der gerade neu gegründeten *Musikalsk Tidende* noch vage daherkommt, konkretisiert sich einige Jahre später zu einer ästhetischen Idee, deren Fundament in den Volksliedsammlungen liegt. Angeregt von den Liedern J.A.P. Schulzens sowie der umfangreichen fünfbandigen Edition *Udvalgte danske Viser fra Middelalderen*, herausgegeben von Nyerup und Rahbek in Kopenhagen 1814 (Melodiesammlung im fünften Band), schuf Berggreen eine eigene Anthologie, die er 1842 unter dem Titel *Folke-Sange og Melodier, fædrelandske og fremmede* veröffentlichte. Im Vorwort betonte Berggreen zunächst ganz im Sinne Herders, wie sehr die Volkslieder unmittelbarer Ausdruck der geistigen Natur eines Volksgeschlechts seien, um dann festzuhalten, dass die einheimischen Musiker noch nicht wirklich erkannt hätten, welches Potenzial in diesen Liedern und Melodien schlummere.⁴⁷ So forderte Berggreen explizit dazu auf, die Volkslieder nicht bloss zu zitieren, diese müssten vielmehr *„übergehen in des*

⁴⁴ Brief Gades an Berggreen, Göteborg 24. September 1838. Zitiert nach: Siegfried Oechsle, *Symphonik nach Beethoven. Studien zu Schubert, Schumann, Mendelssohn und Gade*, Kassel 1992, S. 136. Berggreen (1801-1880) war Komponist und Organist in Kopenhagen.

⁴⁵ Jensen, *Gade og den nationale tone*, 1992, S. 216.

⁴⁶ Vgl. dazu: Niels Martin Jensen, *Andreas Peter Berggreen (1801-1880): ein dänischer Liedermann des Volks*, in: *Lied und Liedidee im Ostseeraum zwischen 1750 und 1900*, Frankfurt am Main 2002, S. 157-170.

⁴⁷ Niels Martin Jensen, *Dansk nationalromantik. Forsøg til en begrebs- og indholdsbestemmelse*, in: *Musik & Forskning*, Nr. 13, Kopenhagen 1987/88, S. 39.

Komponisten Wesen, der dann, erfüllt von des [Volkslieds] Geist, seiner Arbeit jene eigentümliche und nationale Prägung geben kann, die doch vor allem anderen einem Kunstwerk Bedeutung verleiht.⁴⁸ Diese Vorstellung einer vom Volkslied getränkten, nationalen Kunstmusik hat Gade als Schüler Berggreens also unmittelbar vermittelt bekommen und sie hat ihn schliesslich auch massgeblich beeinflusst, was nicht zuletzt Gades Beiträge für Berggreens Sammlung von neukomponierten Melodien über vaterländische Gedichte sowie die eigenständige Publikation von *Skandinaviske Folkesange udsatte for Pianoforte* bezeugen.⁴⁹

Allerdings war Berggreen nicht die einzige und erste Instanz, die die kompositorische Hinwendung zu den Volksmelodien propagierte. In den dänischen Singspielen hatte der produktive Umgang mit folkloristischen Mitteln eine längere Tradition. Herausragendes und populärstes Beispiel hierfür bildet Friedrich Kuhlaus 1828 anlässlich einer königlichen Hochzeit in Zusammenarbeit mit dem Dichter Johan Ludvig Heiberg entstandenes Singspiel *Elverhøj* ó zu Deutsch *Elfenhügel*. Konsequent wagten die Autoren die Verbindung von Kunstmusik mit überlieferten dänischen und schwedischen Weisen, um einen kunstvollen, der Ballade adäquaten Volkston zu schaffen, der dem Ganzen ó in den Worten Heibergs ó šen ret national Duft eller Coloritö verleihen sollte.⁵⁰ Bemerkenswerterweise standen die schwedischen Anteile der Volkslieder für Heiberg einer Kategorisierung als šnationalö überhaupt nicht im Weg, hier genügte vielmehr das Vorhandensein des Volkstümlichen aus dem gemeinsamen Fundus einer nordischen Vorwelt.⁵¹ Um die musikalische Rekonstruktion einer solchen dunklen Vorzeit ging es auch J.P.E. Hartmann, der Ende der 1830er Jahre mit Vertonungen von Tragödien Adam Oehlenschlägers (*Olaf den Hellige*, 1838; *Knud den Store*, 1839) gezielt nach einer nordischen Stilistik suchte und dabei insbesondere mit verschiedenen Instrumentalkombinationen experimentierte.

Zweifelsohne befand sich Gade in seiner Jugendzeit also inmitten dieses Prozesses nationaler Selbstfindung. Die Auseinandersetzung damit beschränkte sich in seinem Umfeld aber nicht bloss auf die Musik, gerade sein Freundeskreis setzte sich aus künftigen Schauspielern und Literaten zusammen und war daher gleichermassen von musikalischen wie literarischen

⁴⁸ šmen disse [Melodier] maae være gaaede over i Componistens Væsen, der da, opfyldt af deres Aand, vil kunne give sit Arbejde det eiendommelige, nationale Præg, der dog fremfor Alt giver et Kunstværk Betydning.ö Zitiert nach: Jensen, *Dansk nationalromantik*, 1987/88, S. 39.

⁴⁹ Niels W. Gade (Hrsg.), *Skandinaviske Folkesange udsatte for Pianoforte*, Kopenhagen 1844.

⁵⁰ Zitiert nach: Jensen, *Gade og den nationale tone*, 1992, S. 227.

⁵¹ Vgl. auch: Heinrich Schwab, *Zur Kontroverse um öWeltmusik und Nordischer Tonö*, in: Weltgeltung und Regionalität. Nordeuropa um 1900, Robert Bohn, Michael Engelbrecht (Hrsg.), Frankfurt, Main 1992, S. 197-212, hier S. 205.

Interessen durchdrungen. Nebst dem Oeuvre des dänischen Nationaldichters Oehlenschläger, dessen Werke vielfach durch Rückgriffe auf die nordische Mythologie geprägt sind, stand nicht weniger die deutsche Klassik mit Goethe im Zentrum der Aufmerksamkeit.⁵² Ein flüchtiger Blick in das „Kompositionstagebuch“ genügt, um Gades nahe Vertrautheit mit der deutschen Lyrik zu erkennen, die auch aktuelle Autoren der Romantik umfasste. Die verschiedenen Projektskizzen weisen auf eine spezifische künstlerische Idee hin, bei der der musikalische Inhalt jeweils von einem literarischen Programm getragen wird:

Jul. 1839	Klaviertrio	B-Dur	"Wir sitzen so traulich beysammen" "Komm bald wieder zu uns" u.a. ⁵³
Sept. 1839	Klaviersonate	e-Moll	"O Herz, sey endlich stille" (E.C.F. Schulze) "Kühne Wogen, wildes Leben" (F. Schlegel)
Sept. 1839	Streichquartett	F-Dur	"Es schlug mein Herz" (J.W. Goethe)
Okt. 1839	Agnete og Havmanden (Sinfonie in 5 Sätzen)	a-Moll/ A-Dur	<i>Agnete fra Holmegaard</i> (J. Baggesen) <i>Agnete og Havmanden</i> (H.C. Andersen)
Nov. 1840	Ouvertüre nach Ossian	a-Moll	<i>Poems of Ossian</i> (Übers. von St.St. Blicher)
Aug. 1841	Ouv. <i>St. Hansaftenspil</i>	A-Dur	<i>St. Hansaften-Spil</i> (A. Oehlenschläger)
Okt. 1841	Sinfonie	c-Moll	Heldenlieder aus <i>Udvalgte danske Viser</i>

Das „Kompositionstagebuch“, das ungefähr ein halbes Jahr nach der Reise durch Schweden und Norwegen ansetzt, ist augenscheinlich Resultat der dort erlebten geistig-künstlerischen Erleuchtung, ein Zeichen der Neuorientierung vom Violinisten hin zum Komponisten. Was Gade zuvor komponiert hatte, war bescheidenen Ausmasses, den einzigen Versuch einer Ouvertüre – zu Oehlenschlägers Tragödie *Socrates* – soll er nach einer Anhörung in der Königlichen Kapelle vernichtet haben.⁵⁴ Demgegenüber lassen die neuen Projektskizzen erkennen, mit welchem Eifer er sich nun grösseren Aufgaben widmen wollte. Die Funktion der Literatur als ästhetischer Stimulus erinnert dabei stark an Robert Schumann, und tatsächlich empfand Gade eine hohe Affinität zwischen ihm und dem musikalischen Dichter. An seinen in Leipzig weilenden Freund Carl Helsted schrieb er ungefähr in jener Zeit, als er

⁵² Nils Schiørring, *Musikkens Historie i Danmark*, Bd. 2: 1750-1870, Ole Kongsted, Poul Henning Traustedt (Hrsg.), Kopenhagen 1978, S. 288f.

⁵³ Celenza vermutet hinter dem ersten Zitat Wilhelm Müllers Gedicht *Thränenregen*, das mit „Wir sassen so traulich beisammen“ beginnt. Die übrigen Zitate sind nicht näher identifizierbar und wahrscheinlich Texte aus dem Umfeld der deutschen Romantik. Celenza, *The Early Works of Niels W. Gade*, 2001, S. 53.

⁵⁴ Celenza, *The Early Works of Niels W. Gade*, 2001, S. 10.

an der Ossian-Ouvertüre arbeitete: „Von allem, was du in deinem Brief erzählt hast, ist das einzige, worum ich dich beneide, daß du bei Schumann ein und aus gehen kannst ó es freut mich doch, daß du seine Compositionen anerkennen mußt als etwas *gänzlich Gutes*!!!!!!“⁵⁵ Auch Clara Schumann berichtete ihrem Gatten während der Konzertreise in Kopenhagen 1842 davon, wie sehr der junge Gade für ihn schwärme.⁵⁶ Bei der literarischen Durchprogrammierung all seiner Projektskizzen dürften daher die poetischen Vorlagen Schumanns als wesentliche Inspirationsquelle gedient haben.

Wie Celenza in ihrer eingehenden Analyse von Gades Frühwerk bereits bemerkt hat⁵⁷, weist das „Kompositionstagebuch“ nach den ersten drei rasch aufeinanderfolgenden Projektskizzen eine Umstellung in der dichterischen Ausrichtung auf. Das anfängliche Konzept einer an deutscher Lyrik der Klassik und Romantik orientierter Kammermusik, die gewissermassen anhand von Strophenexzerpten poetische Stimmungsmomente nachzeichnen soll, stellte den jungen Komponisten mutmasslich vor nicht unerhebliche Schwierigkeiten, die befriedigend zu lösen nicht möglich schien. Zu allen drei projektierten Werken existieren zwar kompositorische Entwürfe, doch einzig die Klaviersonate wurde in späteren Jahren noch vollendet. Die Beengtheit einer quasi strophischen Vertonung lyrischer Vorlagen hat offensichtlich zu einem Umdenken geführt, und mit der Wahl der Geschichte über Agnete und den Meermann entschied sich Gade nicht nur für ein anderes Genre, sondern verabschiedete sich zugleich von der deutschen Literatur, indem er sich der nordischen zuwandte.

Abgesehen von der formalen und literarischen Neuausrichtung des aussermusikalischen Programms ereignete sich aber auch eine frappante Umstellung in der kompositorischen Form. Gade scheint realisiert zu haben, dass die grosse sinfonische Anlage geeignetere Voraussetzungen bietet für sein poetisches Konzept. Seine Projektskizze zu *Agnete og Havmanden* hat er als fünfsätzige Sinfonie inklusive Chor und Gesangssolisten skizziert, was dementsprechend auch eine direkte textliche Vertonung ermöglichte. Doch wiederum gelang ihm zunächst kein Durchbruch und die Geschichte dieser Kompositions Idee illustriert treffend das grundsätzliche Ringen um die passende Form. Bereits 1838 bestand einmal die Absicht, eine Ouvertüre über den Stoff zu schreiben, erlebte aber nie eine Umsetzung. Und nachdem auch die Variante einer fünfsätzigen Sinfonie nicht zu einer Vollendung geführt hatte,

⁵⁵ Brief Gades an Helsted Ende 1840/Anfang 1841. William Behrend, *Omkring Niels W. Gade*, in: *Årbog for musik*, 1922, S. 55-72, hier S. 64.

⁵⁶ Berthold Litzmann (Hrsg.), *Clara Schumann. Ein Künstlerleben nach Tagebüchern und Briefen*, Bd. 2 (Ehejahre: 1840-1856), Leipzig 1910, S. 48.

⁵⁷ Celenza, *The Early Works of Niels W. Gade*, 2001, S. 39f.

entschied sich Gade am Ende (1842) für ein dramatisches Gedicht für Orchester, Frauenchor und Sopran.⁵⁸

Allen kompositorischen Versuchen vor der Ossian-Ouvertüre war also ein fruchtbares Ergebnis vorenthalten. Nichts verdeutlicht diese erfolglose Auseinandersetzung so prägnant wie die einjährige Lücke, die im *„Kompositionstagebuch“* klafft. In diesem Jahr nahm sich Gade eine Auszeit von seinen kompositorischen Ambitionen und widmete sich stattdessen der Theatermusik und den Volksliedern Berggreens. Das Fernbleiben vom Preisausschreiben erklärt sich also vornehmlich aus den ergebnislosen Anläufen, die Gedanken bedurften noch der Reifung und insofern kam der Wettbewerb wohl zu einem ungünstigen Zeitpunkt. Als sich Gade dann doch für einen Beitrag erwärmen konnte, sei es durch Überredungskunst oder weil er durch den zeitlichen Abstand nicht nur an heilsamer Distanz, sondern auch an Erfahrung gewonnen hatte, knüpfte er vom Konzept her eng an die vormaligen Projektskizzen an, mit dem Vorteil, dass diesmal wenigstens die Gattung der Ouvertüre vorgegeben war ó was freilich immer noch genügend formalen und inhaltlichen Spielraum offenliess.

In seinen Skizzen erstellte Gade zunächst ein ziemlich grobes Tonarten- und Formschema, dem entlang eine Textkompilation aus diversen Gedichten Ossians folgt.⁵⁹ Die Exzerpte ergeben keinen kontinuierlichen Handlungsablauf, vielmehr handelt es sich um von einer stimmungsvollen Naturszenerie umrahmte Schicksalsmomente, deren Ingredienzen heroische Schlachten, sterbende Helden und alte Volksweisen bilden. Anstelle des pedantischen Nachzeichnens eines Verlaufs ging es nun um ein Nachempfinden in Stimmungsbildern, was denn auch durch das Beiwort *„Nachklänge“* im Titel deutlich gemacht wird: Die Musik soll den Hörer in ein assoziatives Verhältnis zur Lektüre setzen.⁶⁰

Waren die bisherigen Entwürfe noch hauptsächlich an konventioneller Themenbildung mit offenen Themen, Sequenzen, motivischer Arbeit und häufiger Verwendung von Verzierungen orientiert, so löste sich Gade nun von den klassischen Idealen und bediente sich gezielt bei romantisch-poetischen Ausdrucksformen. Es dominiert eine volkstümliche, sangliche Lyrik, die die alten dänischen Kämpevisen (Heldenlieder) gleichermassen zum Vorbild hat wie die jüngeren Weisen.⁶¹ Es war erstmals Spitta, der beim Hauptsatzhema der Ouvertüre die

⁵⁸ Celenza, *The Early Works of Niels W. Gade*, 2001, S. 122.

⁵⁹ Für die detaillierten Angaben siehe: Celenza, *The Early Works of Niels W. Gade*, 2001, S. 205f.

⁶⁰ Das ästhetische Konzept einer klingenden Nachwirkung fand auch bei Schumann (*Nachklänge aus dem Theater*, 1848) und Liszt (*Après une lecture de Dante: Fantasia quasi sonata*, 1839/1849) eine prominente Anwendung.

⁶¹ Mathiassen, *„Unsere Kunst heisst Poesie“*, 1971, S. 71f.

verblüffende Ähnlichkeit mit dem mittelalterlichen Lied *Ramund var sig en bedre mand* konstatierte,⁶² das Gade wohl von der Sammlung *Udvalgte danske viser* her kannte.

Neben dem ossianischen Programm hat Gade, wie alle übrigen Kandidaten auch, seiner Ouvertüre ein Motto verliehen: ›Formel hält uns nicht gebunden, unsre Kunst heisst Poesie.‹ Entnommen aus Ludwig Uhlands programmatischem Gedicht *Freie Kunst*,⁶³ versinnbildlichen die beiden Verszeilen in prägnanter Weise die ästhetische Problematik, innerhalb derer sich Gade bewegte und die so manchen Komponisten der nachklassischen Zeit beschäftigte. Wie verschiedentlich dargestellt worden ist,⁶⁴ bilden die Worte ›Formel‹ und ›Poesie‹ eine antagonistische Zuspitzung: Während der Begriff ›Formel‹ auf überbrachte Formen, Konventionen und Normen rekurriert, die Verbindlichkeit und Begrenzung einfordern, repräsentiert der Terminus ›Poesie‹ gleichsam eine individuelle Freiheit, die nach dem unbegrenzten Ausfluss der eigenen Phantasie verlangt und sich gegen jegliche Einengung stemmt. Wenn Gade laut Motto für die Poesie votiert ó mit Uhlands Worten: ›Aber frei ist uns die Kunst‹ ó, dann schien ihm mit der Ossian-Ouvertüre erstmals die Überwindung seines langwierigen Konflikts gelungen und eine weitgehende Synthese von sinfonischer Form und poetischer Expression erreicht zu sein. Insofern ist das Motto zunächst einmal Ausdruck des bewältigten Prozesses, der zugleich eine Bewältigung der tradierten Formen einschliesst. Berücksichtigt man, dass Uhlands Gedicht darüber hinaus auch einer Hymne auf die ›Liederkunst‹ gleichkommt, dann widerspiegelt es zudem ein wesentliches ästhetisches Konstituens der Ouvertüre. Insofern erstaunt die Mottowahl keineswegs, zumal Gade mit dem Dichter aufgrund zweier Balladenvertonungen im Jahr 1837 bereits vertraut war.⁶⁵ Nicht zuletzt konnte es bei einer deutschen Jury auch kaum von Nachteil sein, statt eines dänischen Mottos ein deutsches auszusuchen, und diese Überlegung war, wie die Auflistung bei Celenza enthüllt, den meisten Konkurrenten nicht fremd: Insgesamt acht der zehn Ouvertüren sind mit einer deutschen Formel ausgestattet ó die verbleibenden zwei mit einer französischen.⁶⁶

Dass Gade bei seiner Wettbewerbsteilnahme durchaus auch berechnend vorging, legt die ästhetische Anlehnung an Mendelssohn nahe. Freilich vereinigen Macphersons bardische Gesänge von sich aus Gades eigene Vorlieben für nordische Natur, Volkslieder und Mythologie, doch wusste dieser auch um Mendelssohns Begeisterung für Ossian und

⁶² Philipp Spitta, *Niels W. Gade*, in: *Zur Musik. Sechzehn Aufsätze*, Philipp Spitta (Hrsg.), Berlin 1892, S. 376.

⁶³ Das vollständige Gedicht ist im Anhang (S. 260) wiedergegeben.

⁶⁴ Vgl. vor allem die Diskussion bei Oechsle, *Symphonik nach Beethoven*, Kassel 1992, S. 135f.

⁶⁵ Mathiassen, *›Unsere Kunst heisst Poesie‹*, 1971, S. 68.

⁶⁶ Celenza, *The Early Works of Niels W. Gade*, 2001, S. 125.

Schottland. Insbesondere *Die Hebriden* dürften ihm als unmittelbares Vorbild für sein Opus 1 gedient haben. Larry Todd hat die frappanten Ähnlichkeiten zusammengetragen, die von gleichen Kadenzprogressionen, über wiederkehrende Blechbläserfanfaren und orchestrale Timbres bis hin zu der Molltonart reichen, die übrigens hier wie dort bis zum im ganz im Pianissimo verklingenden Schluss bestehen bleibt. Ausserdem eröffnen beide Ouvertüren mit einer weiten, räumlichen Gestaltung.⁶⁷ Die Idee eines ausladend-gedehnten Raums zu Beginn könnte Gade allerdings auch von *Meeresstille und glückliche Fahrt* her bekannt gewesen sein. Mit Sicherheit keinen Einfluss hatte dagegen, trotz derselben Tonart a-Moll, die sogenannte *Schottische Sinfonie*, da diese erst 1842 zur Aufführung gelangte.⁶⁸

Jedenfalls war Gade die geplante Mitarbeit Mendelssohns als Juror mit Bestimmtheit nicht entgangen, denn der Musikverein und das Publicum hier weiß schon längst, daß Sie [Mendelssohn] uns das Wohlwollen gezeigt haben, das Richteramt zu übernehmen.⁶⁹ So die Administration des Musikvereins, die mit diesem notdürftigen Argument vergeblich versuchte, Mendelssohn von seiner angekündigten Absage zurückzuhalten. Demnach hatte sich längst herumgesprochen, wer in der Jury Einsitz nehmen würde, und als die definitive Absage feststand, war Gades Beitrag zwischenzeitlich eingetroffen. Man konnte sich als Wettbewerbsteilnehmer durchaus erhoffen, mit einer an Mendelssohns Ouvertüren orientierten Arbeit auf die Gunst zumindest eines der drei Juroren Einfluss zu nehmen. Deswegen aber zu behaupten, die Ouvertüre wäre ursprünglich designed according to German, not Danish, tastes,⁷⁰ wäre verfehlt, da Gade als praktisch unbeschriebenes Blatt trotz einer deutschen Jury zunächst einmal davon ausgehen musste, dass seine Ouvertüre primär im dänischen Raum gespielt werden würde. Mit dem Sujet Ossian schlug er aber geschickterweise eine kulturelle Brücke zwischen den beiden Seiten.

⁶⁷ Larry Todd, *Mendelssohn's Ossianic manner, with a New Source ó On Lena's Gloomy Heath*, in: Mendelssohn and Schumann. Essays on Their Music and Its Context, Jon W. Finson, Larry Todd (Hrsg.), Durham 1984, besonders S. 142 und 149.

⁶⁸ Todd behauptet aufgrund formaler und thematischer Parallelen sogar einen umgekehrten Einfluss von der Ouvertüre auf die Sinfonie (Todd, *Mendelssohn's Ossianic manner*, Durham 1984, S. 149ff.), was allerdings gänzlich ausgeschlossen ist, da die Ouvertüre nicht einmal zwei Monate vor der Sinfonie in Leipzig zur Aufführung kam, bei der Mendelssohn ohnehin abwesend war. Den vierhändigen Klavierauszug der Ouvertüre hielt er erstmals im Oktober desselben Jahres in den Händen. Vgl. dazu den Brief Mendelssohns an Collin, Berlin 12. Oktober 1842. Kopenhagen Det Kongelige Bibliotek, Coll. Brevs. 32.

⁶⁹ Brief des Musikvereins an Mendelssohn, Kopenhagen 16. Januar 1841. Oxford, Bodleian Library, Music Section, MS. M.D.M. d. 39/20.

⁷⁰ Celenza, *The Early Works of Niels W. Gade*, 2001, S. 123.

2.2.) Die Leipziger Sensation

Nachdem Gade durch das Urteil von Spohr und Schneider den ersten Preis zugesprochen bekommen hatte, übernahm der Kopenhagener Musikverein die Kosten für die Drucklegung bei Breitkopf & Härtel und organisierte am 19. November 1841 die Uraufführung der Ouvertüre in Kopenhagen. Die Wiedergabe gestaltete sich zu einem glänzenden Erfolg, Gades erster Schritt in die musikalische Öffentlichkeit war mehr als geglückt. Angeblich sollen die Orchestermmitglieder schon nach der ersten Probe in Bravorufe ausgebrochen sein, und die Presse zog nach dem Konzert nach: Man attestierte dem Erstlingswerk eine reife Instrumentierung, liebliche und eigentümliche Melodien und ó was besonders Gades künstlerische Intention bekräftigt haben dürfte ó šOriginalität und Poesie in der Auffassung des Themas.ö.⁷¹ Der ganz grosse Durchbruch stand allerdings erst bevor: Sowohl die *Allgemeine musikalische Zeitung* als auch die *Neue Zeitschrift für Musik* priesen die frisch verlegte Ouvertüre bald nach der Kopenhagener Uraufführung in einer Kurzbesprechung an, ohne es zu unterlassen, auf deren Status als preisgekröntes Werk zu verweisen.⁷² Dank der begeisterten Vermittlung von Johannes Verhulst, Dirigent des Euterpe-Orchesters, erklangen die *Nachklänge von Ossian* am 18. Januar 1842 erstmals in Leipzig und kaum mehr als eine Woche später, am 27. Januar, wurden sie im Gewandhaus unter Ferdinand David noch einmal dargeboten.⁷³

Die Leipziger Kritik über diese beiden Konzerte fällt trotz der durchaus positiven Fürsprache reichlich knapp aus, in einem zusammenfassenden Bericht über die Veranstaltungen in der Euterpe heisst es bloss, von den šNeuigkeiten müssen wir die Ouverture von Gade als kernhaft und eigentümlich hervorheben, während die übrigen Novitäten schlecht wegkommen.⁷⁴ Wenig mehr entnimmt man der Besprechung des Gewandhauskonzertes: šDie Preis-Ouverture von Gade zeugt von einem naturkräftigen Compositionstalent, das, in individueller Abgeschlossenheit, seine eigenen Bahnen sucht. Der düstere, nebelhafte Ton in dem Werke erinnert lebhaft an die nordischen Sagen und Balladen.ö⁷⁵ Die beiden Urteile decken sich damit mit dem ausführlicher formulierten Urteil Robert Schumanns in der oben angeführten Verlagsanzeige der *NZfM*, die auf der Durchsicht des vierhändigen Klavierauszugs basiert:

⁷¹ šOriginalitet og Poesie i Opfattelsen af Æmnet. Zitiert nach: Sørensen, *Niels W. Gade*, 2002, S. 43.

⁷² AmZ, Bd. 41, Nr. 47, 24. November 1841, Sp. 975f; NZfM, Bd. 16, Nr. 11, 4. Februar 1842, S. 41f.

⁷³ Sørensen, *Niels W. Gade*, 2002, S. 48f.

⁷⁴ NZfM, Bd. 16, Nr. 33. 22. April 1842, S. 131.

⁷⁵ NZfM, Bd. 16, Nr. 17, 25. Februar 1842, S. 68.

§[í] können wir uns die Andeutung nicht versagen, daß uns in dieser Ouverture eine wohlthuende Eigenthümlichkeit und ein bestimmter, scharf ausgeprägter Charakter entgegen tritt. [í] Das vermag nur eine Individualität, und insofern uns ein einzelnes Werk das Recht giebt, einen bestimmten Schluß zu ziehen, so kündigt sich uns in Hrn. Gade eine solche an. [í] die vorliegende Ouverture ist durch ihren Charakter, ihre poetische Färbung und ein gewisses düsteres, nationales Element im hohen Grade interessant. Für die letztere Eigenschaft muß der Hörer freilich, wie für alles Nationale, den empfänglichen Sinn mitbringen, weil dieselbe eine gewisse Einförmigkeit des Ausdrucks und ich möchte sagen Kälte des Tones bedingt; doch wird ihm nach näherem Vertrautsein das Ganze dadurch nur erhöhten Reiz gewähren.⁷⁶

Ob nun die §Einförmigkeit des Ausdrucks§ und die §Kälte des Tones§ allem Nationalen eigen sind oder nur dem spezifisch Nationalen des besprochenen Werks, lässt sich nicht wirklich entscheiden. Hierin liegt gerade die Crux der geschickten Satzkonstruktion. Schumann nimmt ein durch die Eigentümlichkeit der Ossian-Ouvertüre bedingtes §nationelles Element§ wahr, dessen Kälte und Dürsterkeit für ihn einen §empfänglichen Sinn§ voraussetzen. Und Schumann scheint versucht gewesen zu sein, diese Umstände als unabdingbare Konsequenz des Nationalen an sich hinzustellen, überliess aber mit der zweideutigen Formulierung diesen Kurzschluss (national=einförmig) der Lesart des Abonnenten ó vermutlich, weil es verfrüht war, nach einem ersten Kontakt mit solcher Musik gleich zu einem abschliessenden Urteil gelangen zu wollen. Ausserdem relativiert Schumann seine qualitativen Einschränkungen gleich selbst wieder, indem er zuletzt mit dem näheren Kennenlernen auch eine Steigerung des Hörvergnügens verbindet, so dem Nordisch-Nationalen gar einen höheren Reiz zuspricht.⁷⁷

Allein in diesen drei zitierten Rezensionen der *NZfM* sind im Kern bereits zwei Stereotypen vorgeformt, die fortan die Gade-Rezeption mehrheitlich bestimmen sollten, wobei sich fragen lässt, inwiefern sich hier die beiden späteren Rezensionen auch bereits auf die fundiertere Kritik der Autorität Schumann beziehen und unbewusst einzelne Momente aufgreifen. Das eine wegweisende Stereotyp umfasst die Vorstellung einer gereiften künstlerischen

⁷⁶ NZfM, Bd. 16, Nr. 11, 4. Februar 1842, S. 41f.

⁷⁷ Insofern ist diese Quelle sowohl bei Celenza wie auch bei Wasserloos verzerrend abgedruckt, weil beiderorts der relativierende Nachsatz weggelassen worden ist, um die Kritik am (Nordisch-)Nationalen nachdrücklicher erscheinen zu lassen. (Celenza, *The Early Works of Niels W. Gade*, 2001, S. 186; Yvonne Wasserloos, "Formel hält uns nicht gebunden, unsre Kunst heißt Poesie": Niels W. Gade und Robert Schumann - Übergänge zwischen Poetischem und Nationalem, in: *Übergänge: zwischen Künsten und Kulturen. Internationaler Kongress zum 150. Todesjahr von Heinrich Heine und Robert Schumann*, Henriette Herwig (Hrsg.), Stuttgart 2007, S. 530f.).

Individualität, eines jungen Talents, das gleich beim ersten Erscheinen als eine individuelle Abgeschlossenheit⁷⁸ wahrgenommen wird, deren Charakteristikum vorab in der Eigenthümlichkeit⁷⁹ liegt. Keine Spur von Kritik an jugendlichen Unbedarftheiten. Freilich ist das Urteil diesbezüglich noch ein zurückhaltendes, vorsichtiges, eben eine Andeutung⁸⁰, wie Schumann es nennt. Das andere Stereotyp bezieht sich auf die musikalische Eigenart des Werks, auf den poetischen Inhalt, der natürlich auch im Wissen um den programmatischen Titel der Ouvertüre als eine düstere, nebelhafte⁸¹ und an die nordischen Sagen und Balladen⁸² erinnernde Welt empfunden wird. Bei Schumann wird dieses Element nun eben um das Etikett des Nationalen erweitert und als solches auch mit skeptischen Vorbehalten bedacht.

Gerade weil sich die Rezeptionsdokumente spätestens mit der Ersten Sinfonie zu einem zunehmend undurchdringlicheren und unübersichtlicheren Diskursknäuel verdichten, scheint es sinnvoll, einmal festzuhalten, was bis dahin schon Bestand hatte. Es ist im Grunde genommen nicht viel, und doch beginnt sich mit den ersten Aufführungen der *Nachklänge von Ossian* das zukünftige Gade-Bild im Ansatz zu formen und etablieren, wofür im Wesentlichen Schumann verantwortlich zeichnet, der notabene nicht einmal im Konzert war. Ebenso wenig konnte übrigens Mendelssohn die Leipziger Premiere besucht haben, da er sich in dieser Saison auf Verlangen Friedrich Wilhelms IV. in Berlin aufhielt. Ein nicht gerade aufschlussreiches Schreiben Davids an ihn bildet das einzige bescheidene Zeugnis über die Aufnahme beim Publikum. David berichtet, dass die gleichzeitig gespielte neue Sinfonie von Müller ihrer Philistrosität⁸³ wegen dem Zopf-Theil⁸⁴ des Publikums gefallen habe, während der andere, demnach liberalere, Teil der Zuhörer mehr Gefallen an der Ouvertüre von Gade gefunden habe. Auch ihm gefiel die Ouvertüre besser, wenngleich sie keinen restlos befriedigenden Eindruck hinterlassen habe.⁷⁸

Wie viel Gade von den Reaktionen in Deutschland mitbekam, bleibt ungewiss. Rückmeldung erhielt er zumindest durch den Vereinsvorsitzenden Eduard Collin, der ihm einen Auszug aus einem an den Musikverein adressierten Brief von Breitkopf & Härtel zukommen liess. Darin lässt der Verlag verlauten, dass man aufgrund des einstimmigen Urteils der Leipziger Musikverständigen berechtigten Grund zu besten Hoffnungen für den jungen Gade habe und sich auf weitere Neuigkeiten von ihm freue.⁷⁹ Eine solch direkte Nachfrage eines an

⁷⁸ Brief Davids an Mendelssohn, Leipzig 7. Februar 1842. Oxford, Bodleian Library, Music Section, MS. M.D.M. d. 41/72.

⁷⁹ Sørensen, *Niels W. Gade*, 2002, S. 49. Der Brief von Breitkopf & Härtel datiert auf den 11. Februar 1842.

wirtschaftlicher Rentabilität orientierten Geschäftes muss jedenfalls mit einem nicht geringfügigen Erfolg im Konzertsaal korrespondiert haben.

Zu diesem Zeitpunkt hatte sich Gade längst an seine nächste Herausforderung gewagt: Angespornt vom Sieg beim Wettbewerb, skizzierte er noch vor der Uraufführung der *Efterklange af Ossian* in seinem „Kompositionstagebuch“ das Projekt einer Sinfonie in c-Moll nach „Kjæmpeviser“.⁸⁰ Wiederum enthält der Umriss eine grobe Aufteilung des kompositorischen Ablaufs, dem poetische Texte zugeordnet sind.⁸¹ Diesmal handelte es sich zunächst ausschliesslich um Ausschnitte aus Liedtexten der Sammlung *Udvalgte danske Viser fra Middelalderen*, die den ersten drei Sätzen unterlegt sind ó der Schlusssatz fehlt in der Skizze. Die Auswahl ist auch hier geprägt von erzählerischen Momenten: Für den Eröffnungssatz finden sich ein paar Zeilen aus einer der ältesten und bekanntesten Balladen mit dem Titel *Turneringene*, wo eine grosse Ritterschar unter dem Donner des Pferdegetrampels übers Feld sprengt. Dann folgt für den zweiten Satz die berühmte Ballade vom Ritter Oluf, der auszieht, um Gäste für seine Hochzeit zu laden. Der mit „Andantino“ überbeschriebene dritte Satz enthält schliesslich einen kurzen Ausschnitt aus *Svend Vonved*, wo ein Krieger auf sommerlicher Wiese seine goldene Harfe anschlägt. Dass Gade später die letztgenannte Ballade ersetzt hat durch ein zeitgenössisches Liebeslied von Henrik Hertz (1798-1870), verdeutlicht, wie sehr ihm in erster Linie der poetische Gehalt wichtig war und weniger die dazugehörige Melodie.⁸² Nichtsdestotrotz schien für ihn gerade auch die Struktur der alten Lieder von Bedeutung zu sein, wenn er zweimal am Rande das Wort „Omkvæd“ hinkritzelte, den für die nordischen Volkslieder typischen Kehrreim.

Konsequenterweise hat Gade aufgrund der durchschlagenden Wirkung seiner Ossian-Ouvertüre für die Erste Sinfonie eine vergleichbare Konzeption angestrebt, diesmal in der Form einer Synthese von dänischen Heldenliedern und viersätziger Grossform. Die Arbeit ging anfänglich nur zögerlich vonstatten, erst ab dem Juli 1842 begann sich die formale und inhaltliche Disposition zu konkretisieren. Dabei nahm Gade eine elementare Erweiterung vor: Während bisher die Heldenlieder als poetische Inspirationsquelle dienten, ohne direkt in melodischer Ausprägung in die Komposition einzufließen, kam nun mit *Kong Valdemars Jagt* ein selbst verfasstes Lied hinzu, das Gade bereits für Berggreens Anthologie *Melodier til*

⁸⁰ In der Zwischenzeit hatte Gade auch die Ouvertüre *St. Hansaftenspil* nach dem gleichnamigen Werk von Oehlenschläger komponiert. Die Ouvertüre erlebte zwar eine gelungene Uraufführung, fand aber nie den Weg zur Drucklegung und verschwand wieder von der Konzertfläche.

⁸¹ Für eine detaillierte Darstellung siehe Celenza, *The Early Works of Niels W. Gade*, 2001, S. 153ff.

⁸² Celenza, *The Early Works of Niels W. Gade*, 2001, S. 156.

de af Selskabet for Trykkefrihedens rette Brug ÷ *udgivne fædrelands-historiske Digte*⁸³ 1838 komponiert hatte. Diese frühere Paraphrase eines volkstümlichen Jagdliedes übernahm Gade in ihrer integeren Gestalt und konstituierte daraus eine dem Kopfsatz vorgelagerte Introduktion, die als formbestimmender Themen- und Motivlieferant fungiert und mittels motivischer Ablagerungen über die ganze Sinfonie hinweg zyklische Einheit stiftet: eine Verschmelzung von Volkslied und Kunstmusik ganz im Geiste Berggreens.⁸⁴

Dass die Sinfonie ihre Uraufführung in Leipzig statt in Kopenhagen erlebte, muss erstaunen, und tatsächlich lag die Ursache für diesen kuriosen Umstand lange Zeit ziemlich im Dunkeln. Anhand des verfügbaren Archivmaterials hat zuletzt Sørensen die Verwicklungen ausführlich aufklären können.⁸⁵ Demnach lag die Hauptursache dafür in dem Verzicht des Musikvereins, die Sinfonie in das kommende Konzertprogramm aufzunehmen. Gade hatte im September 1842 das fertige Werk dem Musikverein mit der Bitte um eine Aufführung zukommen lassen, und tatsächlich diskutierte die Administration an der folgenden Sitzung darüber, ob für das anstehende Konzert im November eine Sinfonie von Beethoven oder die neue von Gade einstudiert werden sollte. Weil dann allerdings unerwarteterweise der Tod von Christoph Ernst Friedrich Weyse dazwischen kam, verschob sich der Konzerttermin auf den Januar 1843, wo man sich im Rahmen eines Gedenkkonzertes für die *Eroica* entschied. Eine Begründung dafür lieferte Eduard Collin erst nachträglich in einer Stellungnahme, als der Musikverein von der Zeitung *Fædrelandet* angeprangert worden war, zwar junge dänische Talente fördern zu wollen, dann aber doch die besten Gelegenheiten auszulassen, so dass die einheimischen Künstler am Ende ins Ausland ausweichen müssten. In seiner Erklärung liess Collin darauf verlauten, die Wahl sei aus gegebenem Anlass auf Beethovens *Eroica* gefallen, bei der es sich um ein anerkanntes Meisterwerk handle. Demgegenüber sei man sich bei Gade zwar einig gewesen, dass eine verdienst- und talentvolle Arbeit vorliege, die aber in Hinblick auf Eigentümlichkeit und Erfindung hinter der Ouvertüre zurückstehe. Die eigentliche brisante Aussage findet sich jedoch im handschriftlichen Entwurf der Stellungnahme: Dort wird nämlich der Vorwurf laut, Gades Sinfonie eifere zu sehr der Manier Mendelssohns

⁸³ „Melodien zu den vaterländisch-historischen Gedichten herausgegeben von der Selskabet for Trykkefrihedens rette Brug ÷ udgivne fædrelands-historiske Digte“.

⁸⁴ Eine ausführliche Analyse des formalen und thematischen Aufbaus und der kompositionstechnischen Handhabung des Volksliedes in dieser Sinfonie bietet: Oechsle, *Symphonik nach Beethoven*, Kassel 1992. Vgl. ferner auch die weiterführende Diskussion um eine nationale Sinfonik bei: Wolfram Steinbeck, *Romantische und nationale Symphonik*, in: Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 3/1, Siegfried Mauser (Hrsg.), Laaber 2002, besonders das Kapitel *Das Nationale in der Symphonik*, S. 234-241.

⁸⁵ Für das Folgende: Sørensen, *Niels W. Gade*, 2002, S. 51ff.

nach.⁸⁶ Demnach hatte im Vorstandsplenum eine Debatte über den eigenwertigen Gehalt des Opus stattgefunden, bei der einige Mitglieder des national ausgerichteten Vereins möglicherweise auch das nordische Gepräge einer Ossian-Ouvertüre vermisst hatten ó denn mit der Manier Mendelssohns dürfte wohl die stilistische Abhängigkeit von einem deutschen oder zumindest universalen Vorbild gemeint gewesen sein. Bei einer solchen Auffassung wäre folglich die Abwesenheit des ›Nordischen‹ an eine ungenügende Eigentümlichkeit gekoppelt worden (oder umgekehrt), was zuletzt wiederum als Absenz eines nationalen Tons empfunden werden konnte. Der offensichtlich umstrittene Passus wurde dann allerdings für die endgültige Fassung gestrichen.

Im Weiteren enthüllt das Dokument, wer den Kontakt nach Leipzig hergestellt hatte, nämlich Collin selbst. Er hatte sich bei Breitkopf & Härtel vorsorglich nach einer Aufführungsmöglichkeit erkundigt, falls sich Gades Sinfonie im Vorstand nicht durchsetzen sollte. Der Verlag zeigte sich aufgrund der Erfahrungen mit der Ossian-Ouvertüre freilich sehr angetan und verwies auf die Konzertdirektion, an die Gade seine Manuskripte senden könne. Auf diese Weise gelangte die Partitur schliesslich in die Hände von Mendelssohn, der nach einer ersten Probe seine Begeisterung nicht zurückzuhalten vermochte und sich in einem Schreiben prompt an Gade wandte:

›Wir haben gestern die erste Probe Ihrer Symphonie in C moll gehabt, und wenn auch Ihnen persönlich ganz unbekannt, kann ich doch dem Wunsche nicht widerstehen Sie anzureden, um Ihnen zu sagen welche außerordentliche Freude Sie mir durch Ihr vortreffliches Werk gemacht haben, wie von Herzen dankbar ich Ihnen für den großen Genuss bin, den es mir gewährt. Seit langer Zeit hat mir kein Stück einen lebhafteren, schöneren Eindruck gemacht, und wie ich mich mit jedem Tact darin mehr verwundert, und dennoch mehr zu Hause fühlte, so war es mir heut ein Bedürfnis Ihnen meinen Dank für so viel Freude auszudrücken, Ihnen zu sagen, wie hoch ich Ihr herrliches Talent stelle, wie mich diese Symphonie, das Einzige was ich bis jetzt von Ihnen kenne, auf alles Frühere und Spätere begierig macht!‹⁸⁷

⁸⁶ Oechsle, *Der »nordische Ton« als zentrales musikgeschichtliches Phänomen*, 2010, S. 240.

⁸⁷ Brief Mendelssohns an Gade, Leipzig 13. Januar 1843. Kopenhagen Det Kongelige Bibliotek, NKS 1716 2°.

Völlig überwältigt, von Mendelssohn höchstpersönlich eine Nachricht erhalten zu haben, schrieb Gade umgehend zurück, um seinen šinnigsten Dankō auszusprechen und dem Meister, švon dem ich so vieles gelernt habeō, die Sinfonie zu widmen.⁸⁸

Am 2. März 1843 fand die Erstaufführung im Leipziger Gewandhaus unter der Direktion von Mendelssohn statt und gestaltete sich zu einem sensationellen Erfolg, der nicht viele Parallelen in der Geschichte der Sinfonie kennt. Mendelssohn kam nicht umhin, gleich Tags darauf die erfreuliche Botschaft zu übermitteln:

šGestern in unserm 18^{ten} Abonnement-Concerte wurde Ihre Cmoll Symphonie zum ersten Male aufgeführt zur lebhaften, ungetheilten Freude des ganzen Publikums, das nach jedem der 4 Sätze in den lautesten Applaus ausbrach. Nach dem Scherzo war eine wahre Aufregung unter den Leuten, und der Jubel und das Händeklatschen wollten gar kein Ende nehmen, ó ebenso nach dem Adagio ó ebenso nach dem letzten, ó und nach dem ersten ó nach allen eben! [í] Durch den gestrigen Abend haben Sie sich das ganze Leipziger Publicum, das wirklich Musik liebt, zum dauernden Freund gemacht; keiner wird von jetzt an von Ihrem Namen und Ihrem Werke anders als mit der herzlichsten Hochachtung und Liebe sprechen, [í] šWer die letzte Hälfte des Scherzo geschrieben hat, der ist ein vortrefflicher Meister und von dem haben wir das Recht die größten und herrlichsten Werke zu erwartenō, das war die allgemeine Stimme gestern Abend auf unserm Orchester, im ganzen Saal, ó und veränderlich sind wir hier nicht. [í] erfüllen Sie unsre Wünsche und Hoffnungen, indem Sie viele, viele Werke in derselben Art, von derselben Schönheit schreiben, und indem Sie unsere geliebte Kunst neu beleben helfen, wozu Ihnen der Himmel alles gegeben hat, was *er* geben kann.ō⁸⁹

Im Vergleich zu diesen überschwänglichen Worten, die auf ein einhellig begeistertes Publikum und Orchester schliessen lassen, fand das angeblich aussergewöhnliche Ereignis in der musikalischen Fachpresse ein verhältnismässig zurückhaltendes Echo. Die *NZfM* spricht zwar wiederum von einem šurkräftigen Schöpfungsvermögenō eines šbedeutenden Talentesō, tadelt indessen aber den šjugendlichen Uebermuthō und die šwilde Leidenschaftō, die es noch zu zügeln gelte.⁹⁰ Dagegen berichten die *Signale für die musikalische Welt* bloss, dass im

⁸⁸ Brief Gades an Mendelssohn, Kopenhagen 28. Januar 1843. Zitiert nach: Sørensen, *Niels W. Gade*, 2002, S. 60.

⁸⁹ Brief Mendelssohns an Gade, Leipzig 3. März 1843. Abschrift in: Berlin, Staatsbibliothek, Musikabteilung, Nachl. 7,22/2,3.

⁹⁰ *NZfM*, Bd. 18, Nr. 29, 10. April 1843, S. 121f.

Gewandhaus seine neue prachtvolle Sinfonie von N.W. Gade zur Aufführung [gekommen sei], welche allseitigen Enthusiasmus erregte. Man hält die Sinfonie für eine der schönsten und eigenthümlichsten, welche es giebt.⁹¹ Diese Kurzmeldung geht zwar auf die Begeisterung des Publikums ein, entbehrt aber der subjektiven Kritik und zeigt sich im verallgemeinernden Urteil doch relativ bedeckt. Sogar Schumann, der noch bei den *Nachklängen von Ossian* hohe Erwartungen und Hoffnungen in Gade gesetzt hatte, indem er ihm eine individuelle Reife und poetische Kraft zusprach, enthielt sich einer öffentlichen Wortmeldung. Stattdessen findet sich im ehelichen Tagebuch ein Eintrag, der äusserst kritische und leicht resignierende Gedanken birgt:

§Gewandhauskonzert. Eine Symphonie von Gade interessierte uns am meisten, entsprach jedoch nicht ganz den Erwartungen. Das Scherzo ist wohl das Originellste vom Ganzen, im Übrigen ist sehr viel Schubert, wenig eigene Gedanken, jeder Satz dreht sich um Eines, dass es bis zur Ermüdung wird. Ich glaube Gade ist bald fertig, sein Talent scheint sich nur bis auf einen gewissen Genre zu erstrecken, wo er sich aber bald erschöpfen muss, denn der nordische Nationalcharacter (der Genre den ich meine) wird bald monoton, wie wohl überhaupt alle Nationalmusik.⁹²

Das private Urteil über Gades Erste Sinfonie verhält sich fast geradezu diametral zu der publizierten Meinung über die *Ossian-Ouvertüre*. Dort die originelle Eigentümlichkeit und der fesselnde Reiz der poetisch-nationalen Färbung, hier der an Schubert geheftete Epigonenvorwurf und die Begrenztheit des Talents auf das über Monotonie kaum hinaus kommende Nordisch-Nationale, was eben, aber eben nur vielleicht, durch das Wesen an sich der Nationalmusik bedingt ist. Erneut will oder kann sich Schumann nicht festlegen, was freilich durchaus verständlich wird, wenn man den Umstand mitbedenkt, dass, so jung die nationale Musik an sich war, gerade in der Geschichte der Sinfonie Gades Werk den Präzedenzfall überhaupt stellte.⁹³

Ungeachtet der gedämpften öffentlichen Resonanz und der Skepsis der Schumanns besteht dennoch kein Zweifel über das ungewöhnliche Ausmass des Erfolgs, den der junge Däne in Leipzig feiern konnte. Über verschiedene Kontakte trug sich die Nachricht davon auch ins Vaterland. Beispiel dafür ist ein Brief Friedrich Kistners, der als Verleger die Rechte an der

⁹¹ SfmW, Jg. 1, Nr. 11, 14. März 1843 S. 78.

⁹² Eintrag vom März 1843. Zitiert nach: Gerd Nauhaus, Ingrid Bosch (Hrsg.), *Robert und Clara Schumann: Ehetagebücher. 1840-1844*, Frankfurt a. M. 2007, S. 164.

⁹³ Siehe auch: Steinbeck, *Romantische und nationale Symphonik*, 2002, S. 112.

Sinfonie erworben hatte und an seine Kontakte in Kopenhagen einen mit Mendelssohns Darstellung fast identischen Bericht vom Konzert zukommen liess.⁹⁴ Die Kenntnis von den überwältigenden Ereignissen in Deutschland sorgte ferner in der Heimat, wie oben erwähnt, für einen Aufruhr, verursacht durch die Vorwürfe der Presse, die den Vereinsvorstand unter Legitimationsdruck setzten und zuletzt in Zugzwang brachten. Trotzdem sollte es bis in den November dauern, ehe Gade seine Premiere in Kopenhagen erhielt ó wo er allerdings mit Abwesenheit glänzte. Wiederum war Leipzig zuvorgekommen und hatte dem Dänen die Aufführung seiner Sinfonie unter eigener Direktion angeboten. Und so reiste Gade, ausgestattet mit einem Stipendium aus dem nationalen Fonds *Ad usus publicos*, dessen Erhalt auf den Gewinn des Ouvertürenwettbewerbs zurückging⁹⁵, im Herbst 1843 zum ersten Mal nach Deutschland. Bereits unterwegs, bei der Zwischenstation in Berlin, zeigte sich, welche Reputation ihm im deutschen Raum schlagartig zugekommen war, als er dort laut eigenem Bericht bereits Kommissionsaufträge erhielt.⁹⁶ Endgültig gefestigt hat sich sein hohes Ansehen in der internationalen musikalischen Welt dann vor allem mit der wiederholten Aufführung der Sinfonie am 26. Oktober im Gewandhaus, die praktisch einem Triumph gleichkam.⁹⁷ Eine Presse- und Erinnerungsschau dieses Konzertes lässt beinahe unbegreiflich erscheinen, wie der geschichtliche Selektionsprozess das Werk später an den Rand der Vergessenheit drängen konnte. Jegliche Kritik an juveniler Unreife oder musikalischer Monotonie war verstummt. Laut *NZfM* fand Gades Sinfonie als shellstrahlender Glanzpunkt des Abends eine enthusiastische Aufnahme und electrisirte das Publicum.⁹⁸ Gar ausgezeichnetes, bald vielleicht das Meisterhafteste erwartete die *AmZ* vom Urheber, da uns noch kein Erstlingswerk eines Componisten vorgekommen [ist], das den Stempel wahrhaft grossen Talents so entschieden an der Stirn trüge, wie diese Symphonie [í] ö.⁹⁹ Auch die *Signale* konnten sich nicht entsinnen, dass seine neue Symphonie mit solch einem Enthusiasmus aufgenommen worden wäre als die von N. W. Gade, und versuchten als einzige, Anhaltspunkte für den schlagenden Erfolg zu benennen. Demgemäss bestach das

⁹⁴ Siehe dazu: Sørensen, *Niels W. Gade*, 2002, S. 61f.

⁹⁵ Sørensen, *Niels W. Gade*, 2002, S. 69f.

⁹⁶ Gade (Hrsg.), *Niels W. Gade*, 1894, S. 34.

⁹⁷ Dass Gade und seine Sinfonie beim zweiten Konzert noch weitaus stürmischer empfangen wurden als beim ersten, entnimmt man auch einer Bemerkung Heinrich Hirschbachs, zeitweiliger Mitarbeiter der *NZfM*: „Aufrichtig gestanden, machte sie [die Sinfonie] damals wenig Glück, und nur erst im folgenden Jahre, als der Componist selbst sie dirigierte, fand sie lebhaftesten Beifall, ja Enthusiasmus. Und sie verdiente es.“ (aus: *Musikalisch-kritisches Repertorium aller neuen Erscheinungen im Gebiete der Tonkunst*, Hermann Hirschbach (Hrsg.), Jg. 1, 1. Heft, Januar 1844, S. 11.) Die Formulierung „wenig Glück“ dürfte allerdings weit übertrieben und allein durch den vergleichenden Rückblick zu erklären sein.

⁹⁸ *NZfM*, Bd. 19, Nr. 36, 2. November 1843, S. 143.

⁹⁹ *AmZ*, Bd. 45, Nr. 45, 8. November 1843, Sp. 815.

Werk nebst wirkmächtiger Instrumentation und geistreicher rhythmischer und harmonischer Kombinationen besonders durch die Melodien, ſwelche ächt nordischen Character tragen und an die ſchwediſchen Volksgesänge erinnernö.¹⁰⁰

In der Frühphase der Rezeption dominiert deutlich die Verwunderung über den ſkühnen, glücklichen Wurfö¹⁰¹, der eine ganze Musikmetropole in Bann zu ſchlagen vermochte. Das unvergleichliche Ereignis blieb daher noch vielen lange im Gedächtnis haften:

ſIch kannø nicht ſagen, wie wohl mir dieſe Muſik, dieſer glänzende Triumph, das unverkennbare Genie des jungen Künſtlers that. [í] Ich erinnere mich durchaus nicht, jemals eine ſo rege Theilnahme, einen ſo lauten, enthuſiaſtiſchen Beifall des großen Publikums bei einem ſo ernſten Werk [í] bemerkt zu haben. Nie hat eine Mendelſſohnøſche Muſik ſolchen Erfolg gehabt, und doch freute der ſich (ernſtlich!) wie ein Kind und ſtreichelte ſeinem jungen Liebling die Wangen [í]ö¹⁰²

Ein Triumph, der ſogar die Erfolge des groſſen Leipziger Meiſters in den Schatten ſtellte ó ſo erinnerte ſich Hedwig von Holſtein in ihrer Autobiographie an das Konzert unter Gade. Weil ſich die junge Frau damals Hals über Kopf in den Dänen verliebte, iſt der Aussage gegenüber eine gewiſſe Vorſicht geboten, auch wenn das Konzerterlebnis wohl eher Ursaſche als Wirkung geweſen iſt.

Zogen die bisherigen Beiſpiele für die Einmaligkeit des Konzertes aus logiſchen Gründen den Vergleich mit der Vergangenheit, ſo zeigt ein Tagebucheintrag von Clara Schumann, daſſ der herausragende Eindruck auch lange Zeit danach Beſtand hatte. Anläſſlich der Düſſeldorfer Aufführung der Zweiten Sinfonie von Brahms 1878 notierte ſie, ſie habe ſelten einen ſolchen Jubel nach einer Orcheſterkompoſition erlebt, nämlich nur bei Schumanns Erſter und Vierter Sinfonie und eben bei Gades Erſter.¹⁰³ Für den Dänen bedeutete dieſes Konzert den endgültigen Durchbruch als Kompoſiſt. Noch im November deſſelben Jahres ſoll er nach eigenen Angaben mit einem Muſikhändler aus London einen Kontrakt abgeſchloſſen haben, demgemäß dieſer ſämtliche Kompoſitionen der kommenden fünf Jahre für England kaufen wollte.¹⁰⁴ All dieſe Nachrichten hatten längſt auch Kopenhagen erreicht, wo mittlerweile die

¹⁰⁰ SfmW, Jg. 1, Nr. 45, November 1843, S. 349.

¹⁰¹ SfmW, Jg. 1, Nr. 45, November 1843, S. 349.

¹⁰² Zitiert nach: Hedwig von Holſtein, *Eine Glückliche. Hedwig von Holſtein in ihren Briefen und Tagebuchblättern*, Leipzig 1901, S. 18.

¹⁰³ Tagebucheintrag vom Juni 1878, in: Berthold Litzmann (Hrsg.), *Clara Schumann. Ein Künſtlerleben nach Tagebüchern und Briefen*, Bd. 3, Leipzig 1909, S. 377.

¹⁰⁴ Gade (Hrsg.), *Niels W. Gade*, Baſel 1894, S. 47f.

Premiere der Sinfonie stattgefunden hatte. Über seine Jugendfreunde Frederik Høedt und Eduard Helsted war Gade davon unterrichtet, dass die qualitative Wiedergabe zwar ziemlich mangelhaft gewesen sei, das Publikum aber durch den schön getroffenen dänischen Volksgesangston hingerissen. Beide bewunderten trotz des angeblich gefühllosen Dirigats von Kapellmeister Gläser die tiefe und sachte Poesie der Sinfonie.¹⁰⁵

In Leipzig nahm Schumann 1844 den allgemeinen Rummel zum Anlass, in der ersten Nummer seiner *Neuen Zeitschrift für Musik* ein ausführliches Porträt über den grossen Unbekannten zu verfassen, das inzwischen zum festen Inventar wissenschaftlicher Abhandlungen über den Komponisten gehört.¹⁰⁶ Für das Verständnis der darauffolgenden Gade-Rezeption ist dieser frontseitig aufgemachte Artikel geradezu fundamental. Zum einen, weil der Diskurs über den Komponisten und dessen Werke noch ganz frisch war, zum anderen, weil mit Schumann eine gewichtige Autorität als Verfasser auftrat. Mit dem genannten Artikel schlug dieser sozusagen die ersten Pfähle in das künftige Diskursfundament, indem er sämtliche kurrenten Diskussionspunkte aufgriff, eingehend thematisierte und damit gleichsam verankerte.

Interessanterweise entbehrt das Porträt, so sehr es auch biographische Aufklärungsarbeit leistet, nicht einer gewissen romantisierenden Darstellung, bei der für den Leser die Grenze zwischen Informationen aus der Hand Gades und der Vorstellungswelt des Autors verschwimmt. Es ist in dieser Hinsicht bezeichnend, dass Schumann den Text mit einer realitätsverzerrenden Anekdote aus einem französischen Blatte eröffnet, wo es heisst, Gade wandere, seine Violine auf dem Rücken, öfters von Copenhagen nach Leipzig und zurück. Obgleich Schumann hier korrigierend eingreift, ist doch das leicht Sagenumwobene symptomatisch für die frühe Rezeption. Und wenn der Autor nach einem Blick auf den Werdegang meint, auch unsern jungen Tonkünstler erzogen die Dichter seines Vaterlandes; er kennt und liebt sie alle; die alten Mährchen und Sagen begleiteten ihn auf seinen Knabenwanderungen, und von Englands Küste ragte Ossians Riesenharfe herüber, so mag das etliches Wahres enthalten, doch gleichzeitig werden auch hier noch Nachwirkungen der Konzerterlebnisse in poetischer Weise verarbeitet. Entsprechend hält Schumann im Anschluss dezidiert fest, dass sich in dieser Musik, und zuerst eben in jener Ossian-Ouverture, zum erstenmal ein entschieden ausgeprägter nordischer Charakter zeige, und bringt diesen in einen Zusammenhang mit nordischen Bergen und Seen, Runen und Nordlichtschein. Kompositorisch macht er dies konkret an den ganz originelle[n] Melodienweisen fest, die

¹⁰⁵ Gade (Hrsg.), *Niels W. Gade*, Basel 1894, S. 50ff.

¹⁰⁶ NZfM, Bd. 20, Nr. 1, 1. Januar 1844, S. 1-2. Der vollständige Artikel befindet sich im Anhang, S. 261f.

šin den höheren Gattungen der Instrumentalmusik in so volksthümlicher Art noch nicht dagewesen.ō Mit dem šVolkstümlichenō tritt damit ein weiteres Diskurselement hinzu, das offenbar in seiner Devianz vom konventionellen sinfonischen Stil eine ästhetische Trennschärfe bewirkt, die von Schumann als ein nationales Bestreben aufgefasst wurde.¹⁰⁷ Zugleich werden von ihm die Melodienweisen in ein enges Verhältnis zur Originalität gesetzt, und diese steht in der Wahrnehmung wiederum in Zusammenhang mit dem šNordischenō. So bilden sich mit dem šNordischenō, šOriginalenō und šVolkstümlichenō ästhetische Rezeptionskategorien heraus, die alle als Parameter des Nationalen verstanden werden können, untereinander jedoch inhaltliche Überschneidungsmomente aufweisen und hinsichtlich Hierarchie und Abhängigkeit nicht klar voneinander abzugrenzen sind.

Das bei Gade anzutreffende nationale Element versteht Schumann in seinem Artikel als ein emanzipatorisches Streben, das seine Geltung unter anderem durch die Loslösung von der deutschen Vorherrschaft, durch den Bruch mit ihren Konventionen erlangt und behauptet. Infolgedessen identifiziert er den Dänen als einen šganz neuen Künstlercharakterō, der diese aufkommende Bewegung repräsentiert. Dass nun die an Deutschland angrenzenden Nationen Emanzipationsbestrebungen bekunden, konnte laut Schumann aber nur einen šDeutschthümplerō bekümmern, wohingegen ein štiefer blickender Denkerō solche Entwicklungen als erfreulich erachte, da die Vorherrschaft deutscher Musik über andere Nationen ohnehin nicht in Frage gestellt sei, denn auch bei Gade erkennt Schumann noch die Anknüpfung an Vorbilder wie Mendelssohn und Schubert. Diese gewissermassen universale Komponente fungierte offensichtlich als ein Qualitätssignum, garantierte einen basalen Wertgehalt und sicherte indirekt auch die Beständigkeit des deutschen Kulturguts. Nicht zuletzt bildete sie als Verkörperung von Tradition auch einen Gegenpart zum Aspekt der Originalität.¹⁰⁸ Eine Verallgemeinerung in der simplen Formel national=original und universal=unoriginal würde aufgrund der komplexen Wahrnehmungsmechanismen allerdings zu kurz greifen.

Trotz all dem Zuspruch für das Nationale und der Faszination für das šNordischeō warnt Schumann am Ende ó nun öffentlich ó vor der Gefahr, sich in nationalen Elementen zu isolieren:

šDabei ist nur eines zu wünschen: dass der Künstler in seiner Nationalität nicht etwa untergehe, daß seine šnordschein-gebährendeō Phantasie, wie sie jemand bezeichnete,

¹⁰⁷ Vgl. dazu: Steinbeck, *Romantische und nationale Symphonik*, 2002, S. 239.

¹⁰⁸ Gerade deswegen konnten Collin und der Musikverein andersherum in Kopenhagen bei der ersten Sinfonie die Originalität in Frage stellen, weil sie die Abhängigkeit von Mendelssohn als zu stark erachteten.

sich reich und vielgestaltig zeige, dass er auch in andere Sphären der Natur und des Lebens seinen Blick werfen möge. So möchte man allen Künstlern zurufen, erst Originalität zu gewinnen und dann sie wieder abzuwerfen; schlangengleich häute er sich, wenn das alte Kleid zu verschrumpfen anfängt.¹⁰⁹

Aber auch diese Warnung schliesst das Nationale nicht kategorisch aus. Eigentlich scheint sich Schumann sogar unmittelbar zu widersprechen, wenn er zunächst von der *„nordschein-gebährenden“* Phantasie als Basis ausgeht, von dieser verlangt, sich *„reich“* und *„vielgestaltig“* zu zeigen, und dann in einem verallgemeinernden Gleichnis postuliert, der Künstler müsse seine einmal gewonnene Originalität wieder abstreifen. Doch soll sich die Originalität in der neuen Schlangenhaut wiederfinden? So eindeutig ist die Metapher eben nicht, schlangengleich windet sie sich, um einem präzisen Zugriff zu entgleiten. Einmal mehr hat man den Eindruck, Schumann versuche, sein Urteil über das Nordische in eine allgemeingültige Formel für das Nationale zu überführen, ohne zu einem schlüssigen Resultat zu gelangen. Die genaue Relation zwischen Nationalismus und Universalismus bleibt im Ungewissen.¹¹⁰ Bei genauem Hinsehen entpuppt sich Schumanns Aufsatz also als ziemlich ambivalent und nicht so eindeutig, wie er in der Wissenschaft oft etwas vereinfachend gehandhabt wird, indem Exzerpte daraus als Exempel für oder wider das Nordische/Nationale herausgegriffen werden, ohne deutlich auf jene ambivalente Gleichzeitigkeit von Kritik und Bewunderung zu verweisen. Schumann hebt zwar als erster den *„entschieden nordischen Charakter“* in Gades Werken hervor, betont aber zugleich den grossen Einfluss deutscher Komponisten. Er warnt vor allzu viel Nationalem und der Einseitigkeit rein nordischer Musik, bekundet indessen trotzdem seine Begeisterung dafür; und seine Aufforderung, die ursprüngliche Originalität abzustreifen, ist eben überhaupt nicht ausschliessend formuliert. Der Autor schwankt in seiner Haltung zwischen der Faszination durch das Nordisch-Fremde und der zeitlosen Gültigkeit eines universalen Stils.

Gade selbst empfand das Porträt als eine *„kleine sehr humoristische Biographie“*,¹¹¹ ohne weiter zu erörtern, welche Aspekte ihm so humoristisch erschienen. Möglicherweise beschränkte sich diese Ansicht auch bloss auf die von Schumann vergnüglich erwähnte *„und von vielen Zeitgenossen beobachtete“* Ähnlichkeit Gades mit den Porträts von Mozart, die

¹⁰⁹ NZfM, Bd. 20, Nr. 1, 1. Januar 1844, S. 2.

¹¹⁰ Dieselbe Unbestimmtheit lässt sich auch in den Rezensionen zu Chopin beobachten. Vgl. dazu: Carl Dahlhaus, *Die Idee des Nationalismus in der Musik*, in: *Zwischen Romantik und Moderne. Vier Studien zur Musikgeschichte des späteren 19. Jahrhunderts*, München 1974, S. 74-92, hier S. 78.

¹¹¹ Gade (Hrsg.), *Niels W. Gade*, 1894, S. 61.

gemäss Autor etwas „Ueberraschendes, Geisterhaftes“ hatte. Der Vergleich ist letztlich typisch für die Art und Weise, wie der junge Komponist und dessen Werke wahrgenommen und welche Hoffnungen in sie gesetzt wurden.

Mit dem Druck der Partitur erschienen schliesslich eingehende Analysen, und gerade Julius Beckers Analyse in der *Neuen Zeitschrift für Musik* illustriert aufgrund ihrer sich über zwei Nummern erstreckenden Ausführlichkeit, welchen musikgeschichtlichen Stellenwert man dieser sinfonischen Neuerscheinung einzuräumen bereit war. Die Analyse der einzelnen Sätze ist anerkennend bis begeistert – ganz im Gegensatz allerdings zu jener in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*, wo der Rezensent Karl August Kahlert, sichtlich in der Bemühung, die deutsche Hoheit im Gebiet der Sinfonie zu wahren, die von allen Seiten bewunderte Instrumentierungskunst Gades zum Ausgangspunkt seiner Kritik nimmt.¹¹² Obwohl Kahlert unstreitig das bedeutende Talent des Dänen anerkennt, macht er hinter der glanzvollen Instrumentation einen Mangel an formaler und thematischer Substanz aus. Mit dem Argument, dass ein meisterhaftes Gemälde auch im reproduzierenden Kupferstich seine Wirkung bewahren müsse, entlarvt er die Instrumentaleffekte als Blendwerk, deren Absenz im Klavierauszug die Unvollkommenheiten der Sinfonie erkennen liessen. Damit stiess Kahlert in das Wespennest der breiten Anhängerschaft, die sich innerhalb kurzer Zeit um Gade formiert hatte. Moritz Hauptmann, der sich der kritischen Haltung, dass „zu vieles noch blosser Farbe“ sei, anschloss, berichtet hinsichtlich der Rezension von Kahlert, wie sehr „die hiesigen Enthusiasten empört [waren], weil der nicht ins ganz grosse Horn stiess.“¹¹³ Zu den sogenannten „hiesigen Enthusiasten“ gehörte allerdings auch Mendelssohn, der sich über dieselbe Kritik masslos ärgerte: „Das neuliche Blatt hat mich einen ganzen Morgen lang grimmig gemacht, und ich habe auf Leipzig und auf Hauptmann geschimpft [í] Daß in solchem Ton von der Symphonie von Gade gesprochen werden darf, daß der Esel [í] nicht einmal beurtheilen kann, wo das Thema anfängt, [í] daß Hauptmann seinen Namen als Redacteur solcher Dummheiten setzt –“¹¹⁴

Es ist nicht verwunderlich, wenn ein derart unvermittelter Höhenflug eines völlig Unbekannten auch die Kritiker auf den Plan ruft. Ein solch unvergleichlicher Erfolg kommt insbesondere denen ungelegen, die sich über Jahre hinweg in mühseliger Arbeit im Musikbetrieb zu etablieren versuchen, und vor Missgunst konnte auch Mendelssohns

¹¹² AmZ, Bd. 45, Nr. 49, 6. Dezember, Sp. 879-882.

¹¹³ Brief Hauptmanns an Hauser, Leipzig 13. August 1844. In: Alfred Schöne (Hrsg.), *Briefe von Moritz Hauptmann, Kantor und Musikdirektor an der Thomasschule zu Leipzig, an Franz Hauser*, Bd. II, Leipzig 1871, S. 20.

¹¹⁴ Brief Mendelssohns an Heinrich Conrad Schleinitz, Berlin 17. Dezember 1843. Berlin, Staatsbibliothek, Handschriftenabteilung, Nachlass der Familie Mendelssohn, Kasten 4, Mappe 3, Bl. 173-175.

vorbehaltlose Bewunderung nicht schützen. ›Dass einige Einzelne sich zurückgesetzt fühlen, mich mit schiefen Augen ansehen und mich beschuldigen ›undeutsch gesinnt zu sein÷ ist selbstverständlich, kann mir indessen nicht im mindesten schaden‹,¹¹⁵ kommentierte Gade gelassen die aufkeimenden Neidschaften. Indem sein Werk das Publikum aufgrund der Eigentümlichkeit und Andersartigkeit, aufgrund dessen also, was man als nordischen Charakter wahrnahm, in den Bann zog, bot es den Kritikern vornehmlich eine Angriffsfläche bei der Arbeit im formalen und thematischen Bereich, was sich auch daran ablesen lässt, dass eben diese, als typisch deutsch aufgefassten Tugenden an Gade selten gepriesen, sondern vielmehr vermisst wurden.¹¹⁶

Als Kahlerts Rezension erschien, befand sich Gade schon mitten in den Abschlussarbeiten zu seiner Zweiten Sinfonie, die am 18. Januar 1844 ihre Uraufführung im Gewandhaus erhielt, wiederum unter des Komponisten eigener Direktion. So kurz nach dem Riesenerfolg der Ersten hatte die Zweite freilich einen schweren Stand, und in der Tat waren die Reaktionen zwar positiv, aber nicht gerade euphorisch, und praktisch allerorten wurde der Vergleich zugunsten der früheren entschieden. Auch Hedwig von Holstein musste sich eingestehen, dass die Wirkung bei der Zweiten Sinfonie merklich schwächer war, behauptete dabei aber, es habe sich schon eine Gegenpartei gebildet.¹¹⁷ Die ambivalente Haltung diesem Werk gegenüber widerspiegelt sich in den Äusserungen über die Aufnahme beim Publikum. Während Leute wie Hedwig von Holstein und Ferdinand David meinten, das Publikum sei ›lau‹¹¹⁸ oder ›höflich aber kalt‹¹¹⁹ gewesen, sprachen Becker und Zuccalmaglio von einer ›brillanten‹¹²⁰ Aufnahme mit ›rauschendem Applaus‹.¹²¹ Paradoxerweise zeichneten für die Kritik die ›ruhigere, höhere Beherrschung des Stoffes‹ und die ›Sorgfalt in Behandlung‹ musikalischer Gedanken verantwortlich für die gemässigte Aufnahme, weil dadurch eben die ›Frische und Ursprünglichkeit‹ und die ›üppige, unbändige Vollkraft der Gedanken, jene unwiderstehliche Gewalt‹¹²² abhanden gekommen waren ó ein weiteres Indiz für die wahrnehmungspsychologische Gleichschaltung von ›original‹ und ›nordisch‹.

¹¹⁵ Gade (Hrsg.), *Niels W. Gade*, 1894, S. 86.

¹¹⁶ Vgl. dazu auch die beiden Kritiken aus Kassel (AmZ, Bd. 46, Nr. 19, 8. Mai 1844, Sp. 321f.) und Prag (AmZ, Bd. 47, Nr. 21, 21. Mai 1845, S. 363f.).

¹¹⁷ Holstein, *Eine Glückliche*, 1901, S. 20.

¹¹⁸ Holstein, *Eine Glückliche*, 1901, S. 20.

¹¹⁹ Brief Davids an Mendelssohn, Leipzig 26. Januar 1844. Oxford, Bodleian Library, Music Section, MS. M.D.M. d. 45/58.

¹²⁰ NZfM, Bd. 20, Nr. 12, 8. Februar 1844, S. 47.

¹²¹ SfmW, Jg. 2, Nr. 4, Januar 1844, S. 26.

¹²² NZfM, Bd. 20, Nr. 12, 8. Februar 1844, S. 47; SfmW, Jg. 2, Nr. 4, Januar 1844, S. 26.

An den einhelligen Erfolg, die allgemeine Entzückung über die c-Moll-Sinfonie, konnte Gade nicht mehr anknüpfen, obschon seine weiteren Kompositionen bis zur Rückreise nach Kopenhagen im Jahr 1848 fast durchweg mit bewundernder Kritik bedacht wurden. Bereits nach der Zweiten Sinfonie hiess es nun bezeichnenderweise: ›Mit den besten Wünschen, wenn auch nicht den besten Hoffnungen, scheiden wir von Gade.‹¹²³ Den vielseitig gehegten Hoffnungen konnte er offenbar nicht im gewünschten Ausmass gerecht werden, was natürlich auch damit zusammenhing, dass der Überraschungseffekt des Neuen und Unkonventionellen verbraucht war. Ausserdem geriet Gade durch den grossen Coup unter einen Erwartungsdruck, der wohl auch eine hemmende Wirkung zeitigte. Hatte er die Zweite Sinfonie noch kurz nach der Ersten in Angriff genommen, so dauerte es immerhin drei Jahre, bis die Dritte folgte. Das Vokabular, mit dem er von seinen Konzerten nach Kopenhagen berichtete, veranschaulicht treffend das Ringen um weitere Erfolge: Handelte es sich bei seiner ossianischen Chorkantate *Comala* (1846) um einen neuerlichen ›Triumph‹, ging es bei der Dritten Sinfonie (1847) um eine ›gewonnene Schlacht, einen neuen Sieg‹.¹²⁴ Der kollektive Begeisterungstaumel wiederholte sich nicht; dennoch verbuchte Gade weiterhin ansehnliche Erfolge, die Dritte Sinfonie in a-Moll wurde von Franz Brendel in der *AmZ* gar als ›Meisterwerk‹ gehandelt, als die bisher ›bedeutendste Schöpfung‹ des Komponisten.¹²⁵ Ein ähnliches Urteil fällte Schumann dagegen über die *Comala*, die er für das ›bedeutendste [Stück] der Neuzeit‹ hielt, das ›einzigste, was einmal wieder einen Lorbeerkranz verdient‹.¹²⁶ Solch hochgreifende Einschätzungen können heute bloss eine rudimentäre Vorstellung davon vermitteln, welche Wertschätzung Gade in diesen Jahren unter seinen Zeitgenossen genossen haben muss. Allmählich breitete sich sein Ruhm von Leipzig über die deutschen Städte aus, seine Werke fanden unter anderem Eingang in die Konzertsäle in Berlin, Dresden, Kassel und Köln. Stets blieb dabei die Rezeption der Musik gekoppelt an die Wahrnehmung eines irgendwie nordisch gearteten Charakters – unabhängig von der qualitativen Bewertung. Die Assoziationen reichten von naturhaften Imaginationen eines ›kalten Sturzbades in den Eisbergen des Nordens‹¹²⁷ bis hin zu narrativen Evokationen aus der ›nordischen Sagenwelt‹.¹²⁸

¹²³ *Musikalisch-kritisches Repertorium*, Jg. 1, 6. Heft, Juni 1844, S. 265.

¹²⁴ Gade (Hrsg.), *Niels W. Gade*, 1894, S. 95 und 110.

¹²⁵ *AmZ*, Bd. 27, Nr. 49, 16. Dezember 1847, S. 294.

¹²⁶ Brief Schumanns an Brendel, Dresden 3./5. Juli 1848. In: F. Gustav Jansen (Hrsg.), *Robert Schumanns Briefe. Neue Folge*, Leipzig 1904², S. 285f.

¹²⁷ *Die Grenzboten. Zeitschrift für Politik, Literatur und Kunst*, Leipzig, Jg. 9, 2. Semester, Bd. 2, Nr. 47, 1850, S. 809.

¹²⁸ *SfmW*, Jg. 9, Nr. 49, Dezember 1851, S. 429.

In den Jahren bis 1848 zählte Gade zu den festen Grössen des Leipziger Musiklebens, er ging bei Mendelssohns und Schumanns ein und aus, sein aussergewöhnliches Talent wurde allseits anerkannt und geachtet. Da in gleichem Masse auch seine Fähigkeiten als Dirigent geschätzt wurden, trug man Gade bald die Leitung der Gewandhauskonzerte an ó in Zusammenarbeit mit Mendelssohn. Selbst Schumann wurde bei dieser Wahl übergangen, was diesen nicht wenig kränkte.¹²⁹ Zudem fungierte Gade als Lehrer am eben erst gegründeten Konservatorium und verfügte damit über ein regelmässiges gesichertes Auskommen. So ist es nicht weiter verwunderlich, wenn er 1846 in einem Brief an die Eltern munter verkündete, jetzt noch beliebter zu sein als früher und mit Allen ausgezeichnet zu stehen.¹³⁰ Jedenfalls konnte er auf die uneingeschränkte Unterstützung durch Schumann und Mendelssohn zählen, die sich beide immer wieder als Vermittler seiner Werke betätigten. Auf eine Nachfrage aus Montpellier betreffend neuere Konzertliteratur verwies Schumann nachdrücklich auf Gade: §[Er] ist der genialste unter den jüngern Musikern, ein ganzer Meister. ¹³¹

¹²⁹ Peter Gülke, *Robert Schumanns jubelnd erlittene Romantik*, in: Schumann Handbuch, Ulrich Tadday (Hrsg.), Stuttgart 2006, S. 75.

¹³⁰ Gade (Hrsg.), *Niels W. Gade*, 1894, S. 94.

¹³¹ Brief Schumanns an J.J.B. Laurens, Dresden 23. April 1848. In: Jansen (Hrsg.), *Robert Schumanns Briefe*, Leipzig² 1904, S. 281.

3.) Der „Drachentödter“ und andere Ursachen des Erfolgs

Wie konnte es dazu kommen, dass ein nahezu unbekannter ausländischer Komponist in der führenden Musikstadt Deutschlands einen derart immensen Enthusiasmus entfachen konnte, der sogar Schumanns Fähigkeiten und Leistungen ihm gegenüber fast zweifelhaft¹³² erscheinen liess? Diese Frage beschäftigte freilich auch die Zeitgenossen, unter ihnen der Komponist und Musiktheoretiker Johann Christian Lobe. Nachdem Gade längst zu einer festen Grösse im Musikbetrieb avanciert war, unternahm Lobe aus der zeitlichen Distanz den Versuch, das aussergewöhnliche Phänomen zu erklären. So lieferte er in den *Signalen* 1869 ähnlich wie Schumann ein Porträt des Komponisten, in dem er eingangs zunächst das unvergleichliche Ereignis in Erinnerung ruft und in einer kurzen Skizze den biographischen Hintergrund des Komponisten umreisst, um schliesslich zu der brennenden Frage zu gelangen: „Worin lagen die Ursachen?“¹³³

Im Grunde bietet aber schon die musikhistorische Feststellung, die ihn unmittelbar zu dieser Frage trieb, einen ersten zentralen Erklärungsansatz: „allgemein glaubte man damals noch, daß in dieser Gattung der Instrumentalmusik [Sinfonie] das Höchste geleistet, der Brunnen des Neuen vollständig ausgeschöpft sei.“ Gades Erste Sinfonie entstand zwar ein knappes Jahrzehnt vor der von Dahlhaus behaupteten „toten Zeit“¹³⁴ der Sinfonie von 1850-1870, trotzdem fiel sie in eine Zeitepoche, in der die Beschäftigung mit ihr „nichts weniger als günstig und hoffnungsreich“¹³⁵ war. Beethovens lastendes Erbe hemmte die allgemeine Produktivität, weshalb sich die erstmalige Aufführung von Schuberts grosser C-Dur-Sinfonie im März 1839 zum Fanal gestaltete, zum Ventil für künftiges Komponieren in grosser Form. Die wegweisende Relevanz des neuentdeckten Werkes lag vorab in einem lyrischen, von der Dramatik wegführenden Idiom sowie in der dem sinfonischen Satz vorgelagerten Hornkantilene, die ein alternatives Modell der Formkonzeption aufzeigte. Ob Gade diese Schubertsche Hinterlassenschaft vor der Ausarbeitung seiner eigenen Sinfonie gekannt hatte, ist nicht belegt. Der Premiere in Leipzig wird er mit Sicherheit nicht beigewohnt haben, hingegen befand sich sein Freund Carl Helsted vor Ort, und da dieser Gade jeweils brieflich über seine Aktivitäten auf dem Laufenden hielt, ist es nicht undenkbar, dass jener auch über

¹³² *Die Grenzboten*, Jg. 9. Semester 2, Bd. 2, Nr. 47, 1850, S. 809.

¹³³ *SfmW*, Jg. 27, Nr. 59, 5. November 1869, S. 929-931, hier S. 930.

¹³⁴ Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 6, Carl Dahlhaus (Hrsg.), Wiesbaden 1980, S. 65.

¹³⁵ *SfmW*, Jg. 27, Nr. 59, 5. November 1869, S. 929-931, hier S. 930. Siehe auch: Siegfried Oechsle, *Niels W. Gade und die tote Zeit der Symphonie*, in: *Dansk Årbog for Musikforskning*, Nr. 14, Kopenhagen 1983, S. 81-96.

das wiederentdeckte Werk Bescheid wusste, vielleicht sogar über einzelne kompositorische Merkmale unterrichtet war.¹³⁶ Die Parallelität der beiden Werke, die sich vorweg in den liedhaften Anfängen äussert, musste damals frappant gewesen sein. Gade zeigte sich damit gleichsam auf der Höhe der aktuellen sinfonischen Debatte und lieferte dennoch einen unbekümmerten Beitrag, der sich scheinbar mit Leichtigkeit des historischen Ballastes entledigte und dabei eine eigene Lösung darbot, die švon Anfang bis zu Ende durchaus neu¹³⁷ war und insbesondere durch die sinfonische Integration eines Volkslieds auffiel.

Wie bewusst man sich in Leipzig der gattungshistorischen Zusammenhänge war, belegen nicht nur die Verweise auf Schubert in den Rezensionen von Schumann und Kahlert. Auch Mendelssohn formulierte im Anschluss an die Leipziger Erstaufführung an Gade den Wunsch, er möge noch möglichst viel von derselben Art und Schönheit liefern und damit šunsere geliebte Kunst neu beleben helfen¹³⁸. Von dieser Hoffnung zeugen nicht minder die häufig ähnlichen Adjektive, mit denen die Sinfonie regelmässig bedacht wurde und die in ihrer Komplementarität gewissermassen den als kränkelnd wahrgenommenen Zustand der Gattung verraten: Nach šso viel Gesuchtem¹³⁹ hatte man nun endlich wieder einmal eine šurkräftige¹⁴⁰, škerngesunde¹⁴⁰ oder šfrische¹⁴⁰ Sinfonie vor sich und teilweise wurden sogar die erkannten formalen Schwächen mit dem Attribut der šjugendlichen Kraft¹⁴⁰ schlicht ins Positive gekehrt. Aus dieser Perspektive erklärt sich der weitaus grössere Durchschlag der c-Moll Sinfonie gegenüber der Ossian-Ouvertüre, weil sie eben einen so gewichtigen wie belebenden Beitrag zu einer damals belasteten Gattung leistete.

Der feste Glaube an die Erneuerung der Gattung durch Gade wurzelte auch in der zweiten Ursache, die Lobe folgendermassen auf den Punkt bringt: šGade trat, in Deutschland wenigstens, nicht als ein erst werdender, sondern als ein bereits vollständig Gewordener vor die Öffentlichkeit¹⁴⁰. Nie hatte der Däne anscheinend um die Anerkennung und Gunst des Publikums ringen müssen, er konnte sich gleich zu den grossen sinfonischen Formen aufschwingen und damit reüssieren, ohne sich in mühseligen kammermusikalischen Experimenten ergangen zu haben oder Rückschläge hinnehmen zu müssen ó aus dieser verzerrten Perspektive mussten die Ossian-Ouvertüre und Erste Sinfonie dem Leipziger Publikum als gleichsam geniale Erstlingswürfe umso mehr Respekt abnötigen. Selbstverständlich hatte auch Gade in seinen frühen Jahren einen beschwerlichen

¹³⁶ Celenza, *The Early Works of Niels W. Gade*, 2001, S. 169.

¹³⁷ SfmW, Jg. 4, Nr. 3, Januar 1846, S. 17.

¹³⁸ Brief Mendelssohns an Gade, Leipzig 3. März 1843. Abschrift in: Berlin, Staatsbibliothek, Musikabteilung, Nachl. 7,22/2,3.

¹³⁹ *Musikalisch-kritisches Repertorium*, Jg. 1, 6. Heft, Juni 1844, S. 263.

¹⁴⁰ SfmW, Jg. 27, Nr. 59, 5. November 1869, S. 930.

Reifungsprozess mitsamt Rückschlägen und Krisen durchmachen müssen ó das ›Kompositionstagebuch‹ steht geradezu stellvertretend dafür ó, doch blieb diese dänische Vorgeschichte der deutschen Seite verborgen.

So verbanden sich mit dem scheinbar vollendeten Meister die grössten Hoffnungen auf einen jungen Wegweiser, auf einen neuen Stern am sinfonischen Firmament. Diese enorme Erwartungshaltung verdeutlichen die vielen mystisch-messianisch angehauchten Kommentare zu den Konzerten. Fast ausnahmslos verwenden sie das Wort ›Enthusiasmus‹ oder ›enthusiastisch‹, um der Reaktion des Publikums gerecht zu werden. In diese Rezeptionskategorie gehören desgleichen die häufigen Anspielungen auf die äusserliche Gleichartigkeit mit Mozart, auf die nicht nur Schumann in seinem grossaufgemachten Artikel in der *NZfM* aufmerksam gemacht hatte. Der deutlich grössere Erfolg bei der zweimaligen Wiedergabe der Sinfonie im Oktober 1843 hing offenbar direkt mit der persönlichen Präsenz des Komponisten zusammen, die dem ›Beschauer unwillkürlich Mozart's schönes Profil vor die Seele‹¹⁴¹ führte. Auch Hedwig von Holstein fühlte sich sonderbar berührt durch die für ›jedermann auffallende Aehnlichkeit des jungen Dänen mit Mozart's Büste‹.¹⁴² Diese Gegebenheit schien den Leuten fast wie ein gottgegebenes Indiz, an das man noch so gerne glauben mochte und dem Schumann sogleich ein weiteres Numen in Form eines *nomen est omen* hinzufügte: Mit sibyllinischem Unterton hob er hervor, wie die vier Namensbuchstaben des Dänen genau den vier offenen Violinsaiten entsprächen. ›Streiche mir Niemand dies kleine Zeichen höherer Gunst weg, wie das andere, daß sich sein Name (durch vier Schlüssel) mit e i n e r Note schreiben läßt, die herauszufinden Cabbalisten ein Leichtes sein wird.‹¹⁴³ Man kann sich ob all dieser Anspielungen und Assoziationen des Eindrucks nicht erwehren, dass man sich in der Person Gades geradezu einen prometheischen Lichtbringer herbeisehnte. Das würde den ganzen Rummel um Gade an sich hinlänglich begreiflich machen ó doch bliebe von dieser Erklärung das Werk in seiner inhaltlichen Substanz unberücksichtigt, obwohl diese doch einen entscheidenden Anteil am Erfolg gehabt haben muss.

Um die Ursache des Erfolgs aus der kompositorischen Substanz herzuleiten, zitiert Lobe aus einem Brief Mendelssohns an dessen Schwester, wo dieser sich seine Begeisterung mit dem Umstand erklärt, dass es bei einer Novität nichts Besseres gebe, als ›sich mit jedem Tact mehr zu verwundern und ó doch mehr zu Hause zu fühlen‹.¹⁴⁴ Die zweifache musikalische Herkunft, die einerseits deutschen Traditionen verpflichtet war und andererseits mit

¹⁴¹ *Die Grenzboten*, Jg. 9, 2. Semester, Bd. 2, Nr. 47, 1850, S. 809.

¹⁴² Holstein, *Eine Glückliche*, 1901, S. 17.

¹⁴³ *NZfM*, Bd. 20, Nr. 1, 1. Januar 1844, S. 2. Hervorhebung im Original.

¹⁴⁴ *SfmW*, Jg. 27, Nr. 59, 5. November 1869, S. 931.

fremdartigem Reiz aufwartete, machte nach Lobe die besondere Qualität aus.¹⁴⁵ Freilich konnte sich gerade Mendelssohn in Gades Musik šzu Hause fühlen, da ihm die unüberhörbare stilistische Nähe, der unmittelbare Einfluss seinerseits nicht verborgen bleiben konnte. Gade gab denn auch im ersten Brief, den er an Mendelssohn adressierte, unumwunden zu, vieles von ihm gelernt zu haben.¹⁴⁶

Ebenso wenig überraschend ist es, wenn sich Schumann von dem tiefromantischen Geist der Ossian-Ouvertüre und c-Moll-Sinfonie angesprochen fühlte und deren špoetische Färbung bewunderte. Seine Seelenverwandtschaft hielt er nach dem persönlichen Kennenlernen sogar im Tagebuch fest, wo einem Eintrag zu entnehmen ist, er habe in seinen Ansichten selten mit jemandem so harmoniert wie mit Gade.¹⁴⁷ Die künstlerische Entsprechung dokumentiert sich nicht zuletzt in der gegenseitigen Widmung verschiedener Werke.¹⁴⁸ Obgleich Schumann nun in seinem Artikel die beidseitige stilistische Verwurzelung hervorhob, schien ihm doch der Bezug zur deutschen Tradition ein eminenter Faktor. šGewiss wird Gade selbst am wenigsten verläugnen, wie viel er deutschen Meistern zu verdanken hat, behauptete er und führte anschliessend die šWeihe der Meisterschaft primär auf die eingehende Beschäftigung mit diesen Meistern zurück.¹⁴⁹ Der sichtbare Bezug zum deutschen sinfonischen Erbe ó und damit wäre man wieder bei der Gattungsgeschichte ó war fraglos eine Prämisse, die nicht nur für Schumann, sondern für die gesamte Leipziger Zuhörerschaft wesentlich war, um einen ausländischen Komponisten gleichsam in das von deutscher Seite annektierte Gebiet der Sinfonik zu integrieren.

Nichtsdestotrotz lag das eigentliche Faszinosum, das die Masse in den Bann schlug und vorerst andere kompositorische Aspekte in den Hintergrund rücken liess, im šnationalen, neuen Toncharacter [í], den man übereinstimmend als einen nordischen empfand und bezeichnete.¹⁵⁰ Der allseitig empfundene šnordische Charakter überraschte das Publikum

¹⁴⁵ Eben diese Dualität war mitverantwortlich dafür, dass je nach Interesse die einen darin eine nationale oder nordische Musik, die anderen eine Abhängigkeit von der Leipziger Schule erkennen konnten. So konnte die Sinfonie in beiden Ländern als nordisch oder deutsch rezipiert werden und sowohl das eine wie das andere Attribut vermochte abwertend wie aufwertend gemeint sein.

¹⁴⁶ Brief Gades an Mendelssohn, Kopenhagen 28. Januar 1843, Oxford, Bodleian Library, Music Section, MS. M.D.M. d. 17/56.

¹⁴⁷ Gerd Nauhaus (Hrsg.), *Robert Schumann: Tagebücher*, Bd. 2 (1836-1854), Leipzig 1987, S. 401. Schumann verfügte 1851 sogar, die Entscheidungshoheit über seinen kompositorischen Nachlass sei entweder Gade oder Julius Rietz zuzutragen.

¹⁴⁸ Dazu ausführlicher: Heinrich W. Schwab, *Niels W. Gade und Clara und Robert Schumann. Dokumente ihrer künstlerischen Begegnung*, in: Robert und Clara Schumann und die nationalen Musikkulturen des 19. Jahrhunderts, Mainz u.a. 2005, S.217-233.

¹⁴⁹ NZfM, Bd. 20, Nr. 1, 1. Januar 1844, S. 2.

¹⁵⁰ SfmW, Jg. 27, Nr. 59, 5. November 1869, S. 931.

und löste zugleich die gängige Forderung nach Originalität ein. Zwar hatten zuvor bereits deutsche Komponisten wie Ignaz Moscheles, Carl Löwe und andere im Rahmen eines Exotismus die Eigentümlichkeiten schottischer oder skandinavischer Musik mit pikanten Einfällen einzufangen versucht, und ähnliches hatte nicht zuletzt Mendelssohn unternommen, der in seinen von Schottland oder Ossian inspirierten Werken nach einer spezifischen Farbe und Räumlichkeit der Musik strebte.¹⁵¹ Allein bei Gade erschien nun das „Nordische“ nicht mehr als bloße Exotik, sondern als authentischer Ausdruck eines gebürtigen Nordländers. Das Lokalkolorit war gleichsam auf eine neue Stufe gehoben worden. Dass in der Rezeption das Unerhörte der Musik bloss aufgrund seiner Devianz von der Konvention als „nordisch“ apostrophiert wurde, scheint daher kaum wahrscheinlich. Freilich konnten die Herkunft des Komponisten oder der Hinweis auf Ossian richtungsweisend sein und eine entsprechende Erwartungshaltung aufkommen lassen. Die Erfüllung derselben oblag jedoch dem klingenden Erzeugnis, das mit der imaginierten Projektionsfläche korreliert haben muss – was natürlich nicht zwangsläufig bedeutete, dass die Konstituenten des Werks wirklich nordischen Ursprungs sein mussten, auch sie konnten bloss einer konstruierten Vorstellung entsprungen sein. Ja, sie mussten nicht einmal als „nordisch“ intendiert gewesen sein.

In der frühesten Phase der Rezeption sind zwar konkrete, werkimmanente Hinweise spärlich und reduzieren sich weitgehend auf die Volkstümlichkeit der Melodien, die zum Teil für echt nordisch gehalten werden. Andererseits konnte man auch nicht auf Vorbilder einer spezifisch nordischen Sinfonik rekurren, weil bisher aus den skandinavischen Ländern nichts Äquivalentes vorlag. Gemäss Dörffel¹⁵² gab es vor Gade in Leipzig lediglich eine einzige Aufführung einer Sinfonie, deren Komponist aus dem europäischen Norden stammte, nämlich die Wiedergabe der Ersten Sinfonie in C-Dur des Schweden Adolf Fredrik Lindblad im Jahr 1839. Angesichts des klassischen, an Haydn und Mozart gemahnenden Idioms, das die Sinfonie Lindblads prägt, konnte von der Substanz her keine nordische oder nationale Rezeption der Sinfonie erfolgen, entsprechend neutral ist diesbezüglich die Besprechung in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*.¹⁵³ Folglich existierten für Gades Sinfonik keine direkten Bezugspunkte, an die man hätte anknüpfen können, und weder Schumann noch andere führen für die „nordische“ Substanz sinfonische Vorgänger ins Feld.

¹⁵¹ Balázs Mikusi hat versucht, tonale Übereinstimmungen in Mendelssohns „schottischen“ Kompositionen nachzuweisen: Balázs Mikusi, *Mendelssohn's Scottish Tonalities*, in: 19th-Century Music, Jg. 29, Nr. 3, California 2006, S. 240-260.

¹⁵² Alfred Dörffel, *Geschichte der Gewandhausconcerte zu Leipzig. Vom 25. November 1781 bis zum 25. November 1881*, Leipzig 1884, S. 94.

¹⁵³ Vgl.: AmZ, Bd. 41, Nr. 43, 23. Oktober 1839, Sp. 829ff.

Wenn also trotzdem von einer nordischen Musik die Rede ist, dann bedingt das eine apriorische Vorstellung davon, wie diese klingen könnte ó sofern die Vorstellung nicht eben erst im Moment des Hörens sich zu formen beginnt. Dann müsste allerdings eine apriorische Vorstellung von einem šNordenö an sich vorhanden sein. Ein starkes Indiz dafür sind jedenfalls die vielen Metaphern, die Querverbindungen zur nordischen Mythologie, Geschichte und Natur ziehen. Mit solchen Verweisen bezog man sich offensichtlich auf bereits Bekanntes, auf vorgeformte Bilder, die kraft einer Erinnerung wachgerufen wurden. Ein entsprechendes Exempel liefert beispielsweise die Rezension zur Ersten Sinfonie durch Kahlert, wo das gängige Motiv der Divination aufgegriffen und in enge Verbindung mit Gades nordischer Herkunft gebracht wird:

šGade ist eine der glücklichen Naturen, die sich nicht erst auszutoben brauchen, bevor sie zur Klarheit mit sich, der Kunst und der Welt, denen Divination das ersetzt, was Andere erst durch ernste Studien, durch Erfahrung und in gereiften Jahren gewinnen; dazu unterstützt ihn der Umstand, dass er, der an des Nordens Sphäre sich gross gezogen, uns entschieden als deren Sohn entgentritt [í]ö¹⁵⁴

Die Annahme, des šNordens Sphäreö habe zu Gades künstlerischer Vervollkommenung wesentlich beigetragen, fusst letztlich auf einer zuvor angeeigneten Denkfigur. Demzufolge muss der Diskurs in Leipzig auch durch die Perzeption des Nordens aus anderen Bereichen ó durch die Lektüre der nordischen Mythologie, der Sagen und Balladen, der zahlreichen Reiseberichte und durch das Studium der Volkslieder ó gelenkt worden sein. Dass letztlich ein ganzes Konglomerat an Bildern in die Gade-Rezeption hineinwirkte, bezeugt nicht nur die unterschiedliche Herkunft der Assoziationen, sondern auch der Umstand, dass von Beginn an die Formel šnordischö präsent ist. Die Option, von einem schottischen oder ossianischen Charakter zu sprechen, wäre ja durchaus legitim gewesen. Einzig Mendelssohn sprach einmal seiner Schwester Fanny gegenüber von der šganz eigenthümlichen, sehr ernsthaften, durch und durch interessanten und wohlklingenden Dänischen Symphonieö.¹⁵⁵ Ansonsten taucht ausnahmslos der Begriff šnordischö auf, dem im Grunde eine definitorische Unschärfe eigen ist, die aber zugleich die Subsumption verschiedener Aspekte begünstigt und Raum für individuelle Ausformung lässt. Weshalb es zu dieser Terminologie kam, wird noch näher zu

¹⁵⁴ NZfM, Bd. 22, Nr. 4, 11. Januar 1845, S. 18.

¹⁵⁵ Brief Felix Mendelssohns an Fanny Mendelssohn, Leipzig 13. Januar 1843. Berlin, Staatsbibliothek, Musikabteilung, Mendelssohn-Archiv, Depos. Berlin 14.

erörtern sein, doch war sie mit Sicherheit begünstigt durch die national-romantische Ästhetik und deren Vorliebe für alles Nordisch-Germanische.

Den Brückenschlag von der Gade-Euphorie zur Germanenbegeisterung und von der aktuellen Rezeption zum bereits bestehenden Nördlichkeitsdiskurs vollziehen nämlich folgende vier aufschlussreiche Zeilen, die in gebündelter Weise andeuten, welche Vorstellung vom Norden in den Köpfen der Deutschen schlummerte:

Und es kommt mit Nordens Größe,
Mit der deutschen Helden Sage
Und mit alten, kühnen Thaten
Alte Liederkraft herauf.

Auf engem Raum wird hier Deutsches mit Nordischem verschmolzen, beschwören die ›kühnen Taten‹ im Verbund mit der ›Helden Sage‹ und des ›Nordens Grösse‹ eine ›alte Liederkraft‹ herauf. Hinter des ›Nordens Grösse‹ schimmert eine Ästhetik des Erhabenen durch und an dem Gedanken des ›Alten‹, der gleich zweimal wiederkehrt, haftet die Konnotation des Ursprünglichen und Archaischen. Derweil suggeriert die ›alte Liederkraft‹ das Ertönen einer längst vergessenen, übermenschlichen Urgewalt. In hoher Konzentration tauchen in dieser Strophe topische Ausdrücke auf, die ein breites Assoziationsspektrum eröffnen und voller Andeutung und Ahnung sind.

Erstaunlicherweise sind diese vier Zeilen bisher von der wissenschaftlichen Diskussion praktisch unberücksichtigt geblieben.¹⁵⁶ Dabei prangt der Text an prominenter Stelle: Er bildet das poetische Motto, das Schumann seinem Gade-Artikel in der *NZfM* voranstellte und veranschaulicht damit den Horizont, in den Schumann die Musik des Dänen stellte. Dieser Horizont gewinnt greifbarere Konturen, wenn man dem Entstehungskontext der obigen Strophe nachgeht, die nämlich bloss einen kleinen Ausschnitt aus einem längeren ó zufälligerweise in Leipzig entstandenen ó Gedicht von Theodor Körner darstellt, das den Titel *An den Heldensänger des Nordens* trägt. Darin besingt Körner voller Bewunderung und Dankbarkeit einen Skalden¹⁵⁷, der in ihm aufgrund seiner kraftvollen Lieder ein neues poetisches Feuer entfacht hat:

¹⁵⁶ Die einzige Ausnahme bildet diesbezüglich: Yvonne Wasserloos, *Formel hält uns nicht gebunden, unsre Kunst heißt Poesie*, 2007, S. 534.

¹⁵⁷ Bei den Skalden handelt es sich um höfische Dichter aus dem mittelalterlichen Skandinavien und Island.

An den Heldensänger des Nordens

Aus dem Tiefsten meiner Seele
Biet' ich dir den Gruß des Liedes,
Aus des Herzens tiefsten Tiefen
Biet' ich dir der Liebe Gruß!

Hab' dich nimmer zwar gesehen,
Nie erblickt des Scalden Antlitz,
Der mit großen heil'gen Worten
Mir Begeist'ung zugeweht.

Aber leicht wollt' ich dich kennen
In dem weiten Kreis der Menge,
Diese Brust voll Kraft und Liebe,
Diesen liedersüßen Mund,

Der so schön das Schöne webte,
Der so wild das Wilde faßte,
Der so kühn das Kühne löste,
Und die große That so groß!

Ach! in deines Liedes Tönen,
Wo die kühnen Heldenkinder
Kräftig mit dem Schicksal ringen,
Stand mir neues Leben auf.

Hohe mächtige Gestalten,
Wackre Degen, stolze Recken,
Und der Asen tiefes Walten
Ziehen durch des Scalden Lied.

Und es kommt mit Nordens Größe,
Mit der deutschen Helden Sage
Und mit alten kühnen Thaten
Alte Liederkraft herauf.

Also hast du kühn begonnen,
In der Zeiten Stolz und Lüge,
Also hast Du schön vollendet,
Edler Scalde, wackres Herz!

Seit solch Singen mich begeistert,
Zieht mich all der Seele Streben
Deiner starken Welt entgegen,
Zu des Nordens lichtem Kreis.

Wo der Helden kühnsten Wagen
Auch den kühnsten Scalden weckte,
Daß er zu dem Götterkampfe
Göttlich in die Saiten schlug.

Drum für diesen neuen Morgen,
Der in meiner Brust erwachte,
Für den Frühling meiner Träume,
Wackrer Scalde, dank' ich dir.

Biete dir aus tiefer Seele
Einmal noch den Dank des Liedes,
Biete aus des Herzens Tiefen
Dir noch einmal meinen Gruß.¹⁵⁸

Die von Schumann ausgewählte Strophe ist ó wie Yvonne Wasserloos beobachtet hat ó die einzige, die in ihrer inhaltlichen Dichte das Deutsche und Nordische in einem Atemzug verbindet und über die überlieferten Heldenepen eine gemeinsame vergangene Kultur behauptet.¹⁵⁹ Sinnfällig erscheint die Wahl aber auch aufgrund der Zuspitzung auf die šalte Liederkraftō, und es dürfte nicht allzu abwegig sein, bei der Zitierung in der *NZfM* anzunehmen, Schumann befinde sich hier gewissermassen in der Rolle des Dichters und besinge den Skalden und Heldensänger des Nordens Gade, der durch die sinfonische Vermittlung des Volksliedes den Leipziger Musikkreisen šBegeistōrung zugewehtō hat. In Körners Original verbirgt sich freilich hinter dem nordischen Heldensänger eine andere, ebenso reale Persönlichkeit: der deutsche Dichter Friedrich de la Motte Fouqué. Niedergeschrieben am 7. Dezember 1810, bezieht sich das angeführte Gedicht unmittelbar auf Fouqués 1808-1810 entstandene Trilogie *Der Held des Nordens*, in der der Autor die erste literarisch bedeutende Neuformung des Nibelungenstoffes vorgenommen hatte.¹⁶⁰ Den drei Teilen *Sigurd, der Schlangentödter*, *Sigurds Rache* und *Aslauga* liegt allerdings weniger die deutsche Überlieferung des Nibelungenlieds zugrunde als vielmehr die älteren isländischen Quellen aus der Edda: Sigurd, König von Niederland, eignet sich durch die Tötung Faffners den Nibelungenhort an und befreit Brynhild aus der Waberlohe. Er heiratet aber nach einem Vergessenstrank Gunnars Schwester Gudrun und hilft Gunnar bei der Werbung um Brynhild,

¹⁵⁸ Nach der Fassung in: Karl Streckfuß (Hrsg.), *Theodor Körners sämtliche Werke*, Einzige rechtmäßige Gesamt-Ausgabe in Einem Bande, Berlin, Wien 1834, S. 47.

¹⁵⁹ Wasserloos, *Formel hält uns nicht gebunden, unsre Kunst heißt Poesieō*, 2007, S. 535.

¹⁶⁰ Wolf Gerhard Schmidt, *Friedrich de la Motte Fouqués Nibelungentrilogie šDer Held des Nordensō. Studien zu Stoff, Struktur und Rezeption*, in: Saarbrücker Beiträge zur Litertaturwissenschaft, Band 68, Karl Richter u.a. (Hrsg.), St. Ingbert 2000, S. 7.

die jedoch nach der hinterhältigen Ermordung Sigurds durch einen Bruder Gunnars Selbstmord begeht. Im zweiten Teil vermählt sich Gudrun ó auch hier unter der Einwirkung eines Zaubertranks ó mit dem Hunnenkönig Atli. Dieser will sich in den Besitz des Horts bringen und ermordet die Brüder Gudruns, die darauf ihre eigenen Kinder tötet und Atli als Speise vorsetzt. Schließlich wird auch Atli totgeschlagen, derweil Gudrun wie Brynhild den Freitod wählt. Der dritte Teil šAslaugað erzählt, angelehnt an ein Fragment aus der Edda, das Geschick der Tochter Sigurds und Brynhilds: Aslauga wächst bei Hirten auf, wird aber ihrer Schönheit wegen vom König von Dänemark zur Gemahlin erkiest. Weil das vermeintliche Hirtenkind Aslauga ihre königliche Herkunft nicht aufdeckt, kommt es durch den König zum Bruch des Ehegelübdes. Erst die Preisgabe des Geheimnisses bringt das Weltgefüge wieder in Ordnung.

Die von de la Motte Fouqué als šHeldenspielo bezeichnete Trilogie stand zu ihrer Zeit exemplarisch für die Wiederentdeckung des Nibelungenstoffes in Deutschland und erfuhr eine allgemein enthusiastische Aufnahme, wovon die Huldigung Körners bloss eines von vielen Zeugnissen abliefern.¹⁶¹ Begeisterung zu Beginn, überschattet vom zunehmenden Absinken in die Vergessenheit ó ironischerweise ereilte den *Helden des Nordens* ein ähnliches Schicksal wie Gades Erste Sinfonie. Doch auch wenn beim šHeldenspielo um 1840 die starke Abwertung durch das zeitgenössische Urteil schon Einzug gehalten hatte, war das Werk weiterhin im literarischen Diskurs präsent und zog seinen Wirkradius nicht nur hin zu Friedrich Hebbels Drama *Die Nibelungen*, sondern hinterliess seine Spuren desgleichen in Richard Wagners *Ring des Nibelungen*.¹⁶² Angesichts der literarischen Bewandertheit Schumanns kann man getrost davon ausgehen, dass dieser Fouqués Adaption des mittelalterlichen Stoffes kannte, sich also der literarischen Implikationen seiner Zitierung in der *NZfM* durchaus bewusst war, und dass daher die subtil vollzogene Querverbindung von Gade zu den Nibelungen und zur Edda auf Absicht beruhte. Schumann selbst bestätigte später diesen dringenden Verdacht, indem er ein knappes Jahr später Gade in einem Brief unumwunden als šDrachentödteró anredete.¹⁶³

¹⁶¹ Wolf Gerhard Schmidt, *Friedrich de la Motte Fouqués Nibelungentrilogie, šDer Held des Nordensö. Studien zu Stoff, Struktur und Rezeption*, St. Ingbert 2000, S. 7. Vgl. auch die Auflistung weiterer Widmungen auf S. 130, Fussnote 63.

¹⁶² Vgl. das Kapitel šFouqués *Held des Nordens* und Wagners *Ring-Tetralogieö* in: Schmidt, *Friedrich de la Motte Fouqués Nibelungentrilogie*, 2000, S. 139-150.

¹⁶³ Brief Schumanns an Gade, Dresden 28. Dezember 1844, in: Jansen F. Gustav (Hrsg.), *Robert Schumanns Briefe. Neue Folge*, Leipzig 1904², S. 244f.

4.) Der Nördlichkeitsdiskurs seit Macpherson und Herder

Das Kostüm des ›Drachentöders‹ etikettierte Gade als einen ausgeprägt nordischen Komponisten, von dem man fortan erwartete, dass er diesem Bild weiterhin gerecht werde. Massgeblich beteiligt an dieser Zuordnung war Robert Schumann, dessen prominente Wortmeldungen viele Topoi und Stereotypen der nachfolgenden Gade-Rezeption begründeten. Das spezifisch Nordische seiner Musik wurde so alsbald gleichgesetzt mit Originalität und Eigentümlichkeit, die sich in ästhetischen Kategorien wie Volkstümlichkeit oder Naturhaftigkeit manifestierten. Das Nordische verband man aber ebenso mit der Narrativität der Sagen und Balladen, die wiederum ó dies eine Analogie zum Attribut der Originalität ó archaische und historische Eindrücke implizierten. Der als nordisch empfundene Charakter in Gades Frühwerk wurde somit *geschichtlich, literarisch, volkstümlich* und *natürlich* verortet.¹⁶⁴ Infolge der Rezeptionsdynamik entspann sich ein interagierendes Beziehungsgeflecht an ästhetischen Merkmalen, die nur schwer in eine strukturierte Ordnung zu bringen sind. Die von Schumann ausgemachten, ›ganz originellen Melodienweisen‹¹⁶⁵ wirkten auch deshalb so originell, weil sie in dieser volkstümlichen Art innerhalb der Sinfonik noch nie dagewesen waren. Sind also die ›Melodienweisen‹ an sich originell, oder werden sie es erst durch die neuartige sinfonische Verarbeitung? Die Frage nach der Kausalität lässt sich kaum entscheiden.

Ebenso schwierig bleibt die Frage nach Herkunft und Ursprung all der auftauchenden Denkfiguren und Assoziationsverbindungen. Im Grunde haben sich sämtliche Parameter im Norden-Diskurs seit der Antike in variierender Form tradiert.¹⁶⁶ Pytheas von Massilias Ende des 4. Jahrhunderts v. Chr. verfasster Bericht über die *Ultima Thule*, jene am äussersten Rande gelegene Insel im Nordmeer, markierte für die griechische Staatenwelt eigentlich den Beginn naturwissenschaftlicher und gleichsam entmythologisierender Erforschung des Kontinents. Pytheas Schrift bildete jedoch lange Zeit die einzige verfügbare Quelle über die nördliche Peripherie, und weil sie früh verloren ging, kursierte sie schon bei den Römern nur noch in Fragmenten und vom Hörensagen. So wandelte sich das verschollene Dokument nachgerade vom aufklärerischen Reisebericht zur Projektionsfläche imaginierter Geschichten und Mythen über den Norden. Die *Ultima Thule* blieb den Römern ein Rätsel, und nicht

¹⁶⁴ Bei Oechsle (*Symphonik nach Beethoven*, 1992, S. 86f.) mit *Volkstümlichkeit, Natürlichkeit* und *Historizität* deklariert.

¹⁶⁵ NZfM, Bd. 20, Nr. 1, 1. Januar 1844, S. 2.

¹⁶⁶ Für das Folgende vgl.: Lutz Käppel, *Bilder des Nordens im frühen antiken Griechenland*, in: *Ultima Thule. Bilder des Nordens von der Antike zur Gegenwart*, Annelore Engel-Braunschmidt u.a. (Hrsg.), Frankfurt am Main 2001, S. 11-27.

einmal heute ist sich die Wissenschaft restlos schlüssig, ob sich hinter dieser Insel, die Pytheas damals sichtete, Island oder Norwegen verberge. *Ultima Thule* wandelte sich so zur šmystischen Chiffre für das nördliche Ende der Weltō, zum Auffänger aller diffusen Vorstellungen über den entferntesten Norden, und entwickelte sich angesichts ihrer zeitlich und kulturell weitreichenden Ausstrahlung zur prototypischen šMetapher für jenes Gemisch aus Wissen, Fiktion und Konstruktionō.¹⁶⁷

Damit steht *Ultima Thule* stellvertretend für alle nachfolgenden Nördlichkeitskonzepte: Der Norden erschöpfte sich nicht in seiner geographischen Ausdehnung, sondern verkörperte darüber hinaus einen ideellen Raum, dessen Innenausstattung permanent einem Formungsprozess unterzogen war. Jedes Zeitalter, von der Antike bis zur Neuzeit, hat im Bildkalender des Nordens gewissermassen seine Abdrücke hinterlassen. Die Adaption und Transformation von topischen Inhalten und semantischen Zuschreibungen war dabei einerseits von individuellen Perzeptionsvorgängen und andererseits von historischen, politischen, sprachlichen und konfessionellen Bedingtheiten gesteuert. Die einzelnen Komponenten des daraus resultierenden Konstrukts blieben somit als Instrument von Absichten und Interessen austauschbar, aktualisierbar und funktionalisierbar.

Die unverbrüchliche Mixtur aus Wahrheit und Erdichtung, Erfahrung und Annahme bleibt daher auch bei erfolgter wissenschaftlicher Aufklärungsarbeit und steter Informationsverfügbarkeit erhalten ó selbst heutige Ausstellungen über die Wahrnehmung und Darstellung Skandinaviens in der Geschichte scheinen nicht davor gefeit, veraltete Stereotype weiter zu portieren.¹⁶⁸ Dieser Umstand hat seine Ursache unter anderem darin, dass, wer bloss darstellen will, gleichzeitig auch immer vermittelt, letztlich also selbst Teil einer Konstruktion ist und als solcher Gefahr läuft, nicht über die dargestellte Bilderwelt hinauszukommen. Zum anderen sind Fremd- und Selbstbilder stets an bestimmte Funktionen gekoppelt, und solange deren Wirksamkeit andauert, scheint es unmöglich, fest verankerte Vorstellungen zu korrigieren oder gar zu tilgen.¹⁶⁹ Andererseits erfüllen Stereotype im Alltag als kognitiver Reduktionsvorgang auch eine wertvolle Orientierungs- und Stabilisierungsfunktion; sie sind in letzter Instanz weder wahr noch falsch, sondern aufgrund ihrer realen Auswirkungen vielmehr Abbild einer gesellschaftlich-mentalenen Wirklichkeit.¹⁷⁰

¹⁶⁷ Käppel, *Bilder des Nordens im frühen antiken Griechenland*, 2001, S. 11.

¹⁶⁸ Vgl. dazu: Bernd Henningsen, *Statt einer Einleitung: Bilder einer Ausstellung*, in: Das Projekt Norden. Essays zur Konstruktion einer europäischen Region, Bernd Henningsen (Hrsg.), Berlin 2002, S. 9-16.

¹⁶⁹ Henningsen, *Statt einer Einleitung: Bilder einer Ausstellung*, 2002, S. 14.

¹⁷⁰ Silke Götsch-Elten, *Populäre Bilder vom Norden im 19. und 20. Jahrhundert*, in: *Ultima Thule. Bilder des Nordens von der Antike zur Gegenwart*, Annelore Engel-Braunschmidt u.a. (Hrsg.), Frankfurt am Main 2001, S. 123-143, hier S. 124.

Im folgenden Kapitel soll der Versuch unternommen werden, einen Ausschnitt dieser auf den Norden bezogenen Mentalitätsgeschichte mitsamt ihrer Diskursmechanismen aus der Sicht des deutschsprachigen Raums aufzuzeigen. Es kann dabei freilich mitnichten das Ziel sein, den komplexen Nördlichkeitsdiskurs in seiner inhaltlichen Totalität und Vielschichtigkeit von der Antike bis zu Gade hin aufzubereiten.¹⁷¹ Wenngleich sich die einzelnen Stationen in einem Diskurs jeweils zwangsläufig auf vorausliegende Gegebenheiten beziehen, ist es notwendig, einen Einschnitt vorzunehmen, der als Ausgangspunkt dienen soll. Dieser Einschnitt erfolgt in diesem Fall mit James Macpherson und Johann Gottfried Herder kurz nach der Mitte des 18. Jahrhunderts, denn erstens scheinen sich hier die historisch vorausliegenden Diskursbestandteile zu einer Konzeption von Nördlichkeit zu bündeln, die ihrerseits ó zweitens ó für die Musikgeschichte von besonderer Relevanz ist. Mit und wegen Herder und Macpherson treten erstmals Quellen in beträchtlicher Quantität auf, die den Aspekt der Musik im Kontext des Nordens eingehend in Betracht ziehen oder zur Darstellung bringen.

Macpherson liess mit seinen fingierten Texten angeblich altgälischen Ursprungs das Interesse an Schottland und seiner vergangenen Kultur explosionsartig anschwellen.¹⁷² Damit prägte er nicht nur das Bild seiner Heimat und Geschichte im In- wie Ausland auf massive und nachhaltige Weise, sondern stimulierte durch das Bild des mit einer Harfe rezitierenden Barden Ossian gleichzeitig die musikalische Neugier und Phantasie. Der Wirkungsradius seiner *Fragments of Ancient Poetry* spiegelt sich vorab in den zahlreichen Vokalvertonungen innerhalb ganz Europas. Angesteckt von der Begeisterung über die ossianischen Texte lenkte dann Herder die Aufmerksamkeit in seinen Volksliedforschungen auf die überlieferten Quellen aus Nordeuropa und half auf diese Weise entscheidend mit, das Fundament für die späteren nordischen Volksliedanthologien zu legen.

Dass Macpherson und Herder bis ins 19. Jahrhundert hinein kaum an Aktualität einbüssten, hing freilich mit übergeordneten Faktoren zusammen. Die Herausbildung des Bürgertums im

¹⁷¹ Daher sei zur weiterführenden Information nochmals verwiesen auf die Nördlichkeits-Forschung, die durch das Kieler Kolleg *Imaginatio borealis. Perzeption, Rezeption und Konstruktion des Nordens* und die von Bernd Henningsen herausgegebene Schriftenreihe *Wahlverwandschaft ó Der Norden und Deutschland* vertreten wird. Ferner seien genannt: Karen Klitgaard Povlsen (Hrsg.), *Northbound. Travels, Encounters, and Constructions 1700-1830*, Aarhus 2007, sowie: Michaela Engelstätter, *Melancholie und Norden ó Studien zur Entstehung einer Wahlverwandschaft von der Antike bis zu Caspar David Friedrich*, Hamburg 2008.

¹⁷² Zur Ossian-Rezeption im deutschsprachigen Raum siehe die monumentale Studie von: Wolf Gerhard Schmidt, *Homer des Nordens und Mutter der Romantik ó James Macphersons Ossian und seine Rezeption in der deutschsprachigen Literatur*, 3 Bde., Berlin, New York 2003. Zur musikalischen Rezeption: Roger Fiske, *Scotland in music: a European enthusiasm*, Cambridge 1983; Sarah Jean Clemmens, *The Highland Muse in Romantic German Music*, Yale University 2007.

Zuge der Französischen Revolution und die damit einhergehende Verbesserung des Bildungswesen und Erhöhung der Mobilität sorgten einerseits für einen rasanten Zuwachs an Wissen und schufen andererseits einen gesteigerten Bedarf danach. Diese Entwicklung widerspiegelt sich in der ab Ende des 18. Jahrhunderts sich rasch ausbreitenden Zeitschriften- und Pressekultur und in der Etablierung der Geschichtswissenschaften: Die Disziplin der Skandinavistik hat ihre Anfänge in dieser Zeit. Schliesslich tat die Ästhetik der Romantik mit ihrer Vorliebe für Schauerliches, Mystisches aber auch Erhabenes, Weltfernes ihr weiteres, um den Kulturtransfer mit den nördlichen Gegenden zu intensivieren, denn nicht zuletzt entsprang die Hinwendung zum Norden häufig einem Hang zum Nostalgischen. Ein aufgeklärtes Bild des Nordens resultierte daraus freilich wegen der verklärenden Haltung nicht, vielmehr trug es zumeist Züge einer idealisierten Utopie.

Den musikalischen Nördlichkeitsdiskurs in dieser Zeitspanne zu verfolgen, bedeutet also den Versuch der Rekonstruktion einer ideellen Wirklichkeit, die von allen Sparten des geistigen Lebens gefüttert wird, von der darstellenden Kunst bis zur Philosophie. Eine Verknüpfung der einzelnen Disziplinen ist also unerlässlich, umso mehr, als sich die Quellenlage gerade hinsichtlich der Musik als ziemlich heterogen erweist. Selbstverständlich wird sich der darzustellende Diskurs nicht ausschliesslich um einen diffusen Norden-Begriff drehen, dessen Unschärfe keine klare räumliche Anordnung oder inhaltliche Auslegung erlaubt. Vielmehr spielen auch direkte Auseinandersetzungen mit konkreten Orten eine Rolle, gerade Stockholm und Kopenhagen als urbane Magneten stehen regelmässig im Fokus und liefern mitunter kontrastierende Bilder einer zivilisierten, liberalen Nation, was natürlich besonders für den dänischen Gesamtstaat des 18. Jahrhunderts gilt.

Das Ideal einer Šnordischen÷ Musik wurde aber gerade abseits der städtisch-höfischen Zentren, in folkloristischer Umgebung oder in der schriftlichen Überlieferung alter Kulturtraditionen gesucht und auch aufgespürt. Es sind Reiseberichte, Nachrichten, Korrespondenzen, Anthologien und Bearbeitungen von Volksliedern sowie wissenschaftliche Abhandlungen aller Art, die im Folgenden als Quellenmaterial dienen. Ob die darin enthaltenen Erkenntnisse jeweils tatsächlich aus eigener Anschauung gewonnen worden sind oder aus zweiter Hand stammen, ist oft nicht eruierbar, eigentlich aber sekundär. Entscheidend ist ihre den Diskurs prägende Kraft.

4.1.) „Des Nordens Grösse“

Die räumliche Ausdehnung des ŠNorden÷ war schon immer fließenden Koordinaten unterworfen. Geschuldet ist dies meistens dem jeweils eigenen Standort oder dem Verhältnis, in das man sich zu einer bestimmten Kultur oder Nation setzen will. Einmal davon abgesehen, dass sich der geographische ŠNorden÷ überhaupt nicht auf Europa reduzieren muss, lässt sich zunächst grundsätzlich festhalten, dass sich innerhalb Europas die (imaginierte) Scheidelinie zwischen Nord und Süd im Lauf der Geschichte allmählich von den Alpen weg in Richtung Nord- und Ostsee verschoben hat. Noch bis ins 19. Jahrhundert hinein gehörten die deutschen Länder im allgemeinen Selbstverständnis dem ŠNorden÷ an.¹⁷³

Gegen den Nordpol hin existierte demgegenüber keine feste Grenze, das nordische Terrain uferte da gewissermassen in endlosen Meeren und Eisfeldern aus. Ähnlich weitläufig gestaltete sich die vertikale Begrenzung, die mitnichten ó wie es heutzutage der Gewohnheit entspricht ó eine östliche Trennlinie entlang von Deutschland-Schweden-Finnland aufwies. Sowohl das ganze Baltikum wie auch das Grossreich Russland zählten in der geographischen Orientierung selbstverständlich zum Norden: Die von 1700 bis 1721 dauernde militärische Auseinandersetzung zwischen dem Schwedischen Königreich einerseits und dem Dänisch-Norwegischen Königreich, dem Russischen Zarenreich und der Union aus Sachsen, Polen und Litauen andererseits um die Vormachtstellung im Ostseeraum ging als *Grosser Nordischer Krieg* in die Annalen ein. 1771 verfasste August Ludwig Schlözer eine *Allgemeine Nordische Geschichte* zur besseren Kenntnis šaller Skandinavischen, Finnischen, Slavischen, Lettischen, und Sibirischen Völkerö.¹⁷⁴ Und noch der Pastor und Literat August Wilhelm Hupel konnte von 1781-1791 ganz selbstredend von Riga aus seine *Nordischen Miscellaneen* publizieren, in denen er Nachrichten über šGeschichte, Erdbeschreibung, Verfassung, Rechte, Sitten, Gewohnheiten, Haushaltung, Produkten, den Handel und dergleichen von Rußland, Lief-Ehst- und Kurlandö mitzuteilen gedachte.¹⁷⁵

¹⁷³ Auch in der Aussenwahrnehmung, so z.B. bei Madame de Staël. Vgl.: Rainer Zaiser, *Die Modernität der französischen Romantik als imaginatio borealis*, in: Nördlichkeit ó Romantik ó Erhabenheit. Apperzeptionen der Nord/Süd-Differenz (1750-2000), Andreas Fülberth u.a. (Hrsg.), Frankfurt am Main 2007, S. 79-94, besonders 81ff.

¹⁷⁴ Zitiert nach: Hendriette Kliemann-Geisinger, *Mapping the North ó Spatial Dimensions and Geographical Concepts of Northern Europe*, in: Northbound. Travels, Encounters, and Constructions 1700-1830, Povlsen Karen Klitgaard (Hrsg.), Aarhus 2007, S. 73.

¹⁷⁵ August Wilhelm Hupel, *Nordische Miscellaneen*, 1. Stück, Riga 1791, S. 4. Weitere Beispiele für die damals geographisch weite Auffassung vom Norden bei: Hendriette Kliemann-Geisinger, *Mapping the North ó Spatial Dimensions and Geographical Concepts of Northern Europe*, in: Northbound. Travels, Encounters, and Constructions 1700-1830, Karen Klitgaard Povlsen (Hrsg.), Aarhus 2007, S. 69-88, hier S. 70ff.

Die Ausrichtung dieser Länder nach Osten im heutigen Sinne erfolgte um 1815 mit der Neustrukturierung der politischen Landkarte Europas, bei der die ehemals grossen Mächte Schweden und Dänemark teils einen erheblichen Bedeutungsverlust hinnehmen mussten, während Russland als Siegermacht markant an Einfluss gewann und fortan das ausgleichende Gegengewicht im Osten markierte. Dass damit der Deutsche Bund sozusagen ins europäische Zentrum rückte, hing entscheidend mit Metternichs Idee eines zwischen Ost und West stabilisierenden Mitteleuropa zusammen. Gleichwohl blieb das räumlich-geographische Verständnis auch nach dem Wiener Kongress relativ, besonders in Bezug auf Grenzgebiete wie Preussen oder das Baltikum.¹⁷⁶

Der Norden als Raum ist vor allem deswegen schwer fassbar, weil ihm eben in noch höherem Masse die Funktion eines ideellen Gefässes zukommt, bei dem sich gewissermassen jeder sein eigenes Modell zurechtlegen konnte. Doch trotz der vielfältigen Ausformung heften sich bestimmte Topoi konstant an seine Vorstellungswelt. Prominentestes und primär bestimmendes Verknüpfungsmoment ist die Natur: Wer an Norden denkt, dem drängen sich unweigerlich Naturbilder eines ganz spezifischen Typus auf. Die nordische Natur wird grundsätzlich gedacht als Amalgam aus kalten Temperaturen, unwirtlichen, kargen Böden, weiten, dunklen Wäldern, nebligen Anhöhen, zerklüfteten Gebirgen und tiefgründigen Seen mit hellem Mondschein und spärlichem Sonnenlicht ó quasi eine nach Belieben zusammenzustellende Rezeptur. Der Mensch ist hier zunächst einmal Individuum und nicht Gesellschaftswesen.

Die inhaltliche Verknüpfung von Norden und Natur widerspiegelt sich in den Reisen, die in diese Gegenden unternommen werden. Wer eine Fahrt Richtung Nordeuropa auf sich nimmt, befindet sich in der Regel entweder auf Entdeckungsreise, um unbekannte Terrains zu erkunden und kartographische Zusammenhänge zu klären,¹⁷⁷ oder will in naturwissenschaftlicher Absicht geographisch-mineralogische Forschungen tätigen. Bekanntestes Beispiel hierfür ist wohl Hausmanns *Reise durch Skandinavien in den Jahren 1806 und 1807*, die den Verfasser des šweltberühmten Schwedischen Eisensö und des

¹⁷⁶ Ralph Tuchtenhagen, *šNordische Landschaftö und wie sie entdeckt wurde*, in: *Nördlichkeit ó Romantik ó Erhabenheit*, 2007, S. 127-142, hier 129-131. Tuchtenhagen zählt für diese Zeit die Esten und Letten weiterhin zum Norden. Litauen stand ab 1795 unter russischer Herrschaft.

¹⁷⁷ Bsp.: Constantine John Phipps Mulgrave, *Reise nach dem Nordpol, unternommen im Jahr 1773*, Samuel Engel (Übers.), Bern 1777; David Cranz, *Historie von Grönland enthaltend die Beschreibung des Landes und der Einwohner nebst beträchtlichen Zusätzen und Anmerkungen zur natürlichen Geschichte bis auf das Jahr 1779*, Nürnberg, Leipzig 1782².

štrefflichen nordischen Kupfers¹⁷⁸ wegen auch zu den berühmigten Bergwerken von Falun führte und aus deren Schilderung dann E.T.A. Hoffmann die Inspiration zu seiner Erzählung *Die Bergwerke zu Falun* bezog.

Lockte der Norden aufgrund seiner Naturverhältnisse, so zementierten die anschliessenden Reiseberichte wiederum dieses Bild; stets blieb der Drang nach unberührter, unerforschter Natur Anlass des Unternehmens. Aus kulturellen oder künstlerischen Motiven begab sich ó mit Ausnahme von Kopenhagen und Stockholm ó niemand dorthin, Reisen der Bildung und Erholung waren dem Süden vorbehalten. Dieser Mechanismus der Gegenüberstellung von Nord und Süd ist ein bestimmender Faktor bei der Imagination eines ŠNordens÷; denn eine Vorstellung von ihm ist im Wesentlichen immer daran gekoppelt, welches Bild man sich vom ŠSüden÷ angeeignet hat. Im Koordinatensystem der vier Himmelsrichtungen definiert sich der Norden über das reziproke Verhältnis zum Süden, über diesen quasi komplementären, kompensierenden Gegenpart wird er mitbestimmt und abgesteckt. Der daraus resultierende Nord-Süd-Antagonismus fungiert vielfach als bequemes Denkschema, sei es zur eigenen Standortbestimmung oder zur Abgrenzung gegen Aussen. Damit wäre indirekt auch eine Antwort auf die Frage geleistet, weshalb in summarischen Zusammenhängen weitaus seltener der Begriff šSkandinavienō auftaucht: Weil es sich dabei um eine politisch-historische Bezeichnung handelt, die geographisch limitiert ist und eine Abgrenzung innerhalb des Nordens vornimmt, ohne einen Gegenpart zu besitzen. Ferner wäre es ein Irrglaube zu meinen, dieser Terminus sei weitaus präziser. Die aus etymologischer Sicht šgefährliche Halbinselō steht im Kern bloss für Schweden und Norwegen, wird aber des Öfteren durch Dänemark und/oder Finnland ergänzt und gelegentlich sogar synonym für den Norden verwendet.

Anhand des Nord-Süd-Antagonismus wurden die Völker des nördlichen Europas über lange Zeit als barbarisch, roh, unzivilisiert und heidnisch charakterisiert, weil man sie an den gesellschaftlichen Errungenschaften des Südens mass. Oder anders herum: Der christlich-zivilisierte Süden sonnte sich vor dem Spiegel des Nordens in seinem kulturellen, technischen Fortschritt. Eine solche Sichtweise dringt beispielsweise noch beim frühen Klopstock durch, wo im dritten Gesang des *Messias* indirekt der Norden mit dem Heidentum verknüpft wird,

¹⁷⁸ Johann Friedrich Ludwig Hausmann, *Reise durch Skandinavien in den Jahren 1806 und 1807*, Theil 1, Göttingen 1811-1818, S. III. Weitere Beispiele solcher mineralogisch oder sonst naturwissenschaftlich motivierter Expeditionen sind: Leopold von Buch, *Reise durch Norwegen und Lappland*, Berlin 1810; Carl Friedrich August Grosse (Graf von Vargas-Bedemar), *Reise nach dem hohen Norden durch Schweden, Norwegen und Lappland. In den Jahren 1810, 1811, 1812 und 1814*, 2 Bde., Frankfurt am Main 1819; Friedrich August Ludwig Thienemann, *Reise im Norden Europa's vorzüglich in Island, in den Jahren 1820 bis 1821*, Leipzig 1824-1827.

wenn dem Judas Ischarioth kurz vor seinem Verrat das Traumgesicht des Vaters erscheint und ihm die künftige Landverteilung vor Augen hält: Den anderen Jüngern sollen üppige, sonnenverwöhnte Hänge zuteilwerden, wohingegen dem abtrünnigen Judas nur ein verödeter, mit šnordischem Schnee und štausendjährigen Eichen bedeckter Hügel zustehen soll.¹⁷⁹

Den entscheidenden und nachhaltigen Impuls für ein erstes Umdenken lieferte 1748 Charles de Montesquieu mit seiner Schrift *De l'esprit des Loix*. Auf der Basis der Klimatheorie und im Rekurs auf Tacitus' *Germania* ortete er den Ursprung der Demokratie bei den freien Völkern des germanischen Nordens.¹⁸⁰ Deren Freiheitsdrang schildert Montesquieu als essentiellen Lebensbestandteil, der alle Individuen umfasst und soweit geht, dass in der Gemeinschaft schriftliche Gesetze nicht von Nöten sind, sondern allein edle Sitten genügen, um Recht und Ordnung zu wahren:

«Il y a dans les Loix [!] une simplicité admirable; on y trouve une rudesse originale, & un esprit qui n'avoit point été affoibli par une [!] autre esprit.»¹⁸¹

Gerade die wilde, unerbittliche Natur trug nach Montesquieus Vorstellung erheblich zu dieser Charakterformung bei, denn das tägliche Ringen mit den klimatischen Verhältnissen machte den Nordländer zu einem kräftigen, tapferen Menschen, der pragmatisch dachte und handelte. Das Hervorbringen von Kunst war ihm daher eigentlich fremd. Demgegenüber offenbart der vom mediterranen Klima verwöhnte und wollüstige Südländer eine Neigung zur musischen Produktion.

Aus dieser antithetischen Umwertung der Sitten heraus ergibt sich für Montesquieu eine neue Perspektive auf die spätantiken Völkerwanderungen: Nun sind es nicht mehr rasende Barbarenscharen, die das grosse römische Imperium dem Untergang geweiht haben, sondern freiheitsliebende Krieger, die das dekadente Rom vom Joch der Tyrannei und Sklaverei erlösen wollten. Die freilich nicht unumstrittene Schrift unterzog das Bild des Nordens einem fundamentalen Paradigmenwandel. Besonders die durch die *Germania* vermittelte Freiheitsliebe der Germanen führte zu einer nachhaltigen Verknüpfung von Freiheit und

¹⁷⁹ Friedrich Gottlieb Klopstock, *Der Messias*, in: Friedrich Gottlieb Klopstock. Werke und Briefe. Historisch-Kritische Ausgabe, Abt. 4, Bd. 3, Elisabeth Höpker-Herberg (Hrsg.), Berlin, New York 1996, S. 62.

¹⁸⁰ Vgl. hierzu und für das Folgende besonders: Gonthier-Louis Fink, *Diskriminierung und Rehabilitierung des Nordens im Spiegel der Klimatheorie*, in: Imagologie des Nordens. Kulturelle Konstruktionen von Nördlichkeit in interdisziplinärer Perspektive, Arndt Astrid u.a. (Hrsg.), Frankfurt am Main 2004, S. 45-107.

¹⁸¹ Charles de Montesquieu, *De l'esprit des Loix ou du rapport que les loix doivent avoir avec la constitution de chaque gouvernement, les moeurs, le climat, la religion, le commerce, &c.*, Genf 1749², S. 81.

Demokratie mit dem Norden, man glaubte, die grundlegenden Freiheitsrechte seien ſin den Wäldern Germaniens entstanden.¹⁸²

An Montesquieus Argumentation knüpfte am einflussreichsten der von 1752-1760 am Kopenhagener Hofe Friedrich des V. weilende Schweizer Paul-Henri Mallet an. In seiner *Introduction à l'Histoire de Dannemarc* (1755) und den *Monumens de la mythologie et de la poesie des Celtes, et particulièrement des anciens Scandinaves* (1756) bot Mallet zwar nur begrenzt wissenschaftliche Neuigkeiten, doch riefen seine historische Abhandlung und seine Vermittlung altnordischer Runen und Poesie, die auch die erstmalige Übersetzung der Edda ins Französische einschloss, in ihrer apologetischen Haltung eine steigende Faszination für die nordische Mythologie in ganz Europa hervor. Die Rezensionen durch Gerstenberg, Herder und Chateaubriand wie auch die baldige Übersetzung der *Introduction à l'Histoire* ins Dänische (1756), Deutsche (1765) und Englische (1770) führten zu einer weiten Verbreitung von Mallets Schriften, die schliesslich zur vorherrschenden Quelle über Geschichte und Mythologie des Nordens wurden, so dass sich die von Montesquieu initiierte Umwertung der barbarischen Unkultur auf breiter Ebene verankerte.¹⁸³

Fast zeitgleich mit Montesquieu vollzog ein anderer grosser französischer Philosoph einen nicht minder radikalen Paradigmenwechsel, der für die Wahrnehmung der Völker aus dem Norden genauso von eminenter Bedeutung sein sollte. In seinen *Discours sur les sciences et les arts* (1750) und den *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1754) unternahm Jean-Jacques Rousseau einen Kurswechsel in der Wertung der Dichotomie von Natur und Kultur. Im Grunde genommen blieb die Unvereinbarkeit von Wilden und Zivilisierten, Kunst und Unkultur, Wissenschaft und Ignoranz bei Rousseau bestehen, doch wurden die Kategorien im ästhetischen Urteil sozusagen umgepolt. Die Primitivität blieb dem Wilden erhalten, aber positiv konnotiert: Sein Wesen galt nun als echt und unverdorben, vor dessen Hintergrund andererseits die zivilisierte Gesellschaft der Kritik anheimfiel. Als gekünstelt, unnatürlich, lasterhaft wurde sie verunglimpft ó eine Kritik, die als produktiver Impuls gedacht war und die weitreichende Rezeption erfuhr.¹⁸⁴ Je entlegener und älter demnach eine Kultur war, umso näher schien sie dem ursprünglichen Naturzustand zu

¹⁸² Henningsen, *Statt einer Einleitung: Bilder einer Ausstellung*, 2002, S. 25f. Nicht zufällig entstanden auch einige kosmopolitische Schriften der Šdeutschen÷Aufklärung unter dem Eindruck des liberalen Dänischen Gesamtstaates (ŠHelstatō), so z.B. J.E. Schlegels *Canut* (1746) oder Klopstocks *Deutsche Gelehrtenrepublik* (1774). Vgl. die entsprechenden Kapitel in: Ulrike Hafner, *ŠNordenō und ŠNationō um 1800. Der Einfluss skandinavischer Geschichtsmythen und Volksmentalitäten auf deutschsprachige Schriftsteller zwischen Aufklärung und Romantik (1740-1820)*, in: *Hesperides ó Letterature e culture occidentali*, Gerd Wolfgang Weber, Michael Dallapiazza (Hrsg.), Trieste 1996.

¹⁸³ Fink, *Diskriminierung und Rehabilitierung des Nordens im Spiegel der Klimatheorie*, 2004, S. 95ff.

¹⁸⁴ Fink, *Diskriminierung und Rehabilitierung des Nordens im Spiegel der Klimatheorie*, 2004, S. 85f.

kommen, umso mehr Authentizität und Reinheit musste sie in sich bewahrt haben. Unter dieser Perspektive glaubte man besonders die Völker in Norwegen, Island und Finnland noch dem Stadium einer aus früheren Zeiten konservierten Gesellschaft verhaftet:

§Die Einwohner in Norwegen gehören noch immer zu den wenigen Glücklichen in Europa. Abgesondert von den übrigen Ländern durch undurchdringliche Felsen und Gebirge, leben sie in einer frohen Einsamkeit, entfernt von den Ausschweifungen und Lastern der neuern Zeiten. Sie haben daher auch noch die altväterischen Tugenden, Redlichkeit, Tapferkeit, Mäßigkeit und die sich darauf gründende Stärke des Körpers und Munterkeit des Gemüths erhalten.~¹⁸⁵

Der Topos des tugendhaft-reinen Naturzustands, des šedlen Wilden~, beschränkte sich freilich nicht auf den Norden, sondern verband sich mit allen als zivilisationsfern erachteten Völkern. Ähnliche Ansichten zirkulierten beispielsweise auch über die Schweiz, deren Alpenpanorama und Bergbewohner Ende des 18. Jahrhunderts auf der Durchreise nach Italien šentdeckt~ wurden.

Wenngleich bestimmte negative Denkmuster fortexistierten, so führte der durch die Abhandlungen von Montesquieu und Rousseau ausgelöste Diskurs zu einer ganz neuen Sichtweise auf den Norden. Die zwei Paradigmenwechsel bildeten die Folie, vor der viele literarische Phänomene jener Zeit ó und vor allem deren ungeheure Popularität ó überhaupt erst verständlich werden. So auch die berühmte Kunstfälschung von James Macpherson, die 1760 in London herausgegebenen *Fragments of Ancient Poetry, Collected in the Highlands of Scotland and Translated from the Gaelic or Erse Language*, woraus durch Umarbeitung und Erweiterung schliesslich die beiden Epen *Fingal, an Ancient Epic Poem in Six Books* (1761) und *Temora* (1763) hervorgingen. Aufgrund der überwältigenden Nachfrage folgte wenig später mit *The Works of Ossian, the son of Fingal* (1765) bereits die Zusammenfassung der Gesänge Ossians. Obschon die Fragmente des angeblich aus dem 3. Jahrhundert stammenden keltischen Barden umgehend in ihrer Echtheit angezweifelt wurden, hielt ihre Popularität ungebrochen an, mitunter wurden sie gar als historiographische Quelle für die Geschichte Schottlands herangezogen. Der eigentliche Erfolgsgrund lag jedoch im poetischen Verwertungspotenzial: Die Fragmente prägten mit dem Barden Ossian den Diskurs des genialen Dichters, lieferten eine Verquickung von Dichtung und Musik im Kontext der Natur

¹⁸⁵ Johann Christian Fabricius, *Reise nach Norwegen, mit Bemerkungen aus der Naturhistorie und Oekonomie*, Hamburg 1779, S. LVIII.

ó und damit zugleich den Beweis für Herders Ursprungstheorien¹⁸⁶ ó und bedienten vor der Kulisse eines antiken Schottlands die Kategorien der Erhabenheit und der Melancholie. Die Entlarvung der Fälschung war daher nebensächlich, das ästhetische Bedürfnis verlangte geradezu nach Ossian.

Obwohl Schottland wegen der anhaltenden und allseitigen Begeisterung für Ossian einen Sonderfall darstellt ó das archaisierende und gleichzeitig romantisierende Bild Ossians wird ohne weiteres auf das reale Schottland appliziert, scharenweise pilgern deswegen alltagsmüde Reiselustige in das Hochland, in der Illusion, sich auf eine Zeitreise in das historische Umfeld des keltischen Barden zu begeben¹⁸⁷ ó teilt es auch gerade deswegen mit dem übrigen Norden einen bestimmten, geographisch bedingten Vorstellungsfundus, befindet sich mit diesem in einem wechselseitigen Austausch von Klischees. Ossians Welt war genauso durchdrungen von ehrbaren Kriegern wie landschaftlichen Reizen: Hügel, Felsen, Seen, Meer und Nebel gehörten zur Ausstaffierung Kaledoniens. Daneben fand das Bardentum in den skandinavisch-isländischen Skalden sein Pendant. Vor allem aber war das Bild des gesamten Nordens ó ob Schottland, Island oder Skandinavien ó nebst der unmittelbaren Erfahrbarkeit urwüchsiger Natur bestimmt durch zwei ästhetische Kategorien, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts besonders aktuell waren: jener der Erhabenheit und jener der Melancholie.¹⁸⁸ Als das ein erschütterndes šastonishmentō auslösende Gewaltige, Unendliche, Schreckliche, Düstere oder Jähe charakterisierte ó grob zusammengefasst ó Edmund Burke in seiner *Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757) das Erhabene als Kontrast zum formbegrenzten und fasslichen Schönen und mass ihm dennoch ó šat certain distancesō ó das Potential zur Lustempfindung zu.¹⁸⁹ Die von Burke exemplarisch aufgezählten Teilmomente des Erhabenen, die bis weit ins 19. Jahrhundert hinein ihre Gültigkeit hatten, deckten sich so ziemlich mit der Vorstellung der nordischen Natur als eine endlose, düstere und unzählbare, angesichts deren Weite und Majestät der einzelne Mensch

¹⁸⁶ Manuela Jahrmärker, *Ossian ó eine Figur und eine Idee des europäischen Musiktheaters um 1800*, Köln 1993, S. 36.

¹⁸⁷ Michael Maurer, *Die Entdeckung Schottlands*, in: *Nördlichkeit ó Romantik ó Erhabenheit*, 2007, S. 143-159, hier S. 155, 159.

¹⁸⁸ Die inhaltlichen Überschneidungsflächen zwischen Schottland und dem Norden, die sich schon an der ungleichen kategorialen Ebene ablesen lassen, widerspiegeln sich in der Forschungsliteratur, wo keine scharfe Trennungslinie stattfindet: Die Aufsatzsammlungen über die *Imaginatio borealis* enthalten immer auch Beiträge über Schottland und Ossian, und die beiden Dissertationen von Jahrmärker und Wessel (Mathias Wessel, *Die Ossian-Dichtung in der musikalischen Komposition*, Laaber 1994) kommen jeweils nicht ohne einen Exkurs über den šnordischen Ton÷aus. Wenn also auch šnur÷von Schottland oder Ossian die Rede ist, schwingt der Norden als Idee latent mit.

¹⁸⁹ Vgl. Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London 1757, S. 13 und S. 41f.

in Bedeutungslosigkeit verschwand.¹⁹⁰ Selbst im monotonen Winterzustand zeigte sich laut Hausmann ›die nordische Natur groß, erhaben und anziehend‹,¹⁹¹ und noch für den Gade-Zeitgenossen Theodor Mügge verband sich allein schon mit dem Gedanken an den Norden das Furchtbare: ›Man scheut sich vor den Beschwerden, erschrickt wohl schon vor dem Namen und erinnert sich zwar an manche schöne Beschreibung der Naturverhältnisse jener großen Halbinsel, an ihre wilden Gebirge, ihre Gletscher und zerrissenen Felsenklüften.‹¹⁹²

Ganz ähnliche Erfahrungen mit Erhabenheit und Natur machten die auf den Spuren Ossians Wandelnden in Schottland. Seien es verfallene sakrale Ruinen oder stürmische Seen – gerade dort, wo das Gesehene mit den aus der ossianischen Lektüre abgeleiteten Erwartungen übereinstimmte, stellte sich der gesuchte Eindruck des Erhabenen ein. Und auch hier diente der Vergleich mit dem Vertrauten, die Differenz zur lieblichen Heimat der gesteigerten Empfindung des extremen Fremden.¹⁹³ Gefördert hatte diese Sehnsucht nach erhabener, schottischer Natur wenig später ein Autor, dessen Romane fast in allen gutbürgerlichen Haushalten zu finden waren und der sich indirekt selbst als ein zweiter Macpherson bezeichnete:¹⁹⁴ Walter Scott versetzte die Personen seiner historisch aufgemachten Romane oftmals in ein vergangenes Schottland, das den Anspruch hatte, authentisch zu sein. So fern die Ereignisse dieser Geschichten zeitlich waren, so nah brachte sie Scott dem Leser vor Augen, suggerierte fast ihre jetzige Greifbarkeit. Und das vor dem Hintergrund eines Nordens, der auch für ihn – und zwar schon in der Abgrenzung zu England – ausgesprochen ›romantic and sublime‹ war.¹⁹⁵

Ebenso versetzten die oben genannten Bergwerke zu Falun den Betrachter in eine erhabene Stimmung, wenngleich auf andere Art.¹⁹⁶ Hier evozierten die unergründliche Tiefe und das Phantastische – in der Vorstellung von Geistern und Dämonen, die die Untiefe bewohnen – das wohlige Schauern. Der Protagonist in Hoffmanns Erzählung meint, beim

¹⁹⁰ Selbstverständlich ist der Diskurs über das Erhabene weitaus komplexer und vielschichtiger, das ›Schrecklich-Erhabene‹ ist bloss ein Aspekt – aber jener, der hier zweifellos am meisten interessiert.

¹⁹¹ Hausmann, *Reise durch Skandinavien*, Theil 4, 1816, S. 6.

¹⁹² Mügge, *Skizzen aus dem Norden*, 1844, S. V.

¹⁹³ Maurer, *Die Entdeckung Schottlands*, 2007, S. 150, 158.

¹⁹⁴ Walter Scott, *Dedicatory Epistle to the Rev. Dr Dryadust*, 17. November 1817, zitiert nach: Walter Scott, *Ivanhoe*, in: The Edinburgh Edition of the Waverley Novels, Vol. 8, Mark Graham Tulloch (Hrsg.), Edinburgh 1998, S. 5.

¹⁹⁵ Scott, *Dedicatory Epistle*, in: *Ivanhoe*, 1998, S. 6.

¹⁹⁶ Zum Folgenden vgl.: Uwe Japp, *Das Erhabene in den Bergwerken von Falun*, in: *Nördlichkeit – Romantik – Erhabenheit*, 2007, S. 205-214; sowie Helmut Gold, *Erkenntnis unter Tage. Bergbaumotive in der Literatur der Romantik*, Opladen 1990, S. 107f., S. 212.

Bergwerksportal vor einem „Höllenschlund“¹⁹⁷ zu stehen, und landet zuletzt in den Fängen der Bergkönigin. Nicht von ungefähr wandelte sich das Motiv des Bergbaus, dieser bildliche Vorstoss in die graue Vorzeit, wo handwerkliche Arbeit mit und an der Natur getätigt wird, in der romantischen Literatur (Bsp. bei Hoffmann, Tieck, Novalis) zum beliebten Symbol für das gleichermassen waghalsige wie letztlich vergebliche Eindringen in das tiefste Innere zur Überwindung der alltäglichen Eindimensionalität.

Das Erhabene der gewaltigen Natur offenbart sich demnach besonders im Kontrast zur kümmerlichen Existenz des Individuums, wirkt durch ihre Ferne zum wohlbehüteten Heim noch imposanter und gewaltiger, fast unwirklich, aber aufgrund der eigenen häuslichen Geborgenheit umso anziehender.¹⁹⁸ Die literarische Zuspitzung erfährt dieser Topos der schrecklichen Leerheit des Nordens in Mary Shelleys Roman *Frankenstein* (1818), worin Frankenstein seiner selbsterschaffenen Kreatur nach einer ersten Konfrontation in den majestätischen Schweizer Alpen bis in die eisige Öde des Nordpols folgt, um in einem finalen Showdown die endgültige Aussöhnung zu erzwingen. Doch der Tod kommt ihm zuvor und so entschwindet die Kreatur in „darkness and distance“¹⁹⁹ um sich an der „most northern extremity of the globe“²⁰⁰ den Flammen zu opfern, wo Anfang und Ende eins ist. All dies erfährt der Leser aus der sicheren Perspektive des Briefempfängers. Der Nordpol wird hier zudem exponiert als geheimnisvoller Ort metaphysischer Kräfte: Der einzige Zeuge dieses Spektakels, der Polarforscher Robert Walton, erhofft sich von seiner Expedition nichts Geringeres, als „to discover the wondrous power which attracts the needle“. „What may not be expected in a country of eternal light?“²⁰¹

In der Forschungsliteratur über Nördlichkeitskonzepte um 1800 hat die Kategorie der Erhabenheit daher zu Recht starkes Gewicht erhalten. Nicht minder zentral für den Diskurs über das Nordische ist jedoch die Kategorie der Melancholie.²⁰² Präsent ist sie mit ihren Verwandten wie Schwermut und Wehmut vorab in der Ossian-Forschung: Der in sich versunkene alte Barde, der in einsamer Umgebung vergangene Tage besingt, stand

¹⁹⁷ E.T.A. Hoffmann, *Die Bergwerke zu Falun*, in: E.T.A. Hoffmann. Sämtliche Werke, Hartmut Steinecke u.a. (Hrsg.), Bd. 4, Frankfurt am Main 2001, S. 208-239, hier S. 226.

¹⁹⁸ Jahrmärker, *Ossian*, 1993, S. 51, 258; Uwe Japp, *Das Erhabene in den Bergwerken von Falun*, 2007, S. 211, 214.

¹⁹⁹ Mary Shelley, *Frankenstein*, in: A Norton Critical Edition: Mary Shelley. *Frankenstein*, J. Paul Hunter (Hrsg.), New York, London 1996, S. 156.

²⁰⁰ Shelley, *Frankenstein*, 1996, S. 155.

²⁰¹ Shelley, *Frankenstein*, 1996, S. 7.

²⁰² In der Reihe *Imagination Borealis* findet der Band *Nördlichkeit ó Romantik ó Erhabenheit* (2007) keine Entsprechung zur Melancholie. Der Verbindung von Norden und Melancholie widmet sich dagegen: Engelstätter, *Melancholie und Norden*, 2008.

paradigmatisch für ein nostalgisches Lebensgefühl, das sich der Unwiederbringlichkeit vergangener Zeiten nur allzu bewusst war. Der melancholische Schmerz Ossians bekam dabei gedanklich in der nebligen, düsteren Natur einen landschaftlichen Ausdruck, der seinerseits das schwermütige Fernwehgefühl einer breiten Leserschaft, die sich aus finanzieller Unabkömmlichkeit mit der wehmütigen Sehnsucht begnügen musste, bediente.²⁰³ Die Lokalisierung in der schottischen Natur war dabei unabdingbarer Bestandteil dieser Stimmung, damit aber ja allem diesem Trübsinn nicht ein vollkommen passendes Lokal abgehe.²⁰⁴

Die Ikonographie Ossians gliedert sich nahtlos ein in die Tradition der melancholischen Ikonographie: Der greise Barde wird üblicherweise in sitzender, nachdenklicher Pose dargestellt, umgeben von karger Landschaft.²⁰⁵ An diese Darstellung gebunden ist in jener Zeit zugleich der von England ausgegangene Diskurs über das Originalgenie. Die verstärkte Diskussion um das Genie mündete in der allgemeinen Ansicht, dass zwischen dem Werk und seinem Künstler eine innige und bedeutsame Verbindung bestehe. Auf der Suche nach der Genialität in der Einheit von Werk und Autor kristallisierte sich der Wesenszug der Melancholie als ein zentrales Spezifikum heraus, weil die dadurch bedingte, dem Wahnsinn nahestehende Gefühlsstimmung als ein produktiv filternder Schöpfungsakt betrachtet wurde.²⁰⁶ So erfuhr die Melancholie schliesslich die Stilisierung zum repräsentativen Geniemerkmal, wird bei Lavater gar die Mutter des Genies genannt.²⁰⁷ Vor diesem Hintergrund musste Ossian für das Originalgenie schlechthin befunden werden, umso mehr, als seine poetischen Erzeugnisse einer Zeit entstammten, die noch gänzlich frei war von hemmenden Regelwerken. Bei ihm war Denken und Fühlen noch völlig vermischt, floss beides natürlich ineinander, statt sich zu behindern, was gerade einer Ästhetik des Sturm und Drangs ziemlich entsprach, die eben erst Shakespeare entdeckt hatte.²⁰⁸

Ein wenig Abglanz des melancholischen Originalgenies lässt der nordlandbegeisterte Schriftsteller und spätere Abgeordnete Ernst Moritz Arndt während seiner Reise durch Schweden auch dem klassizistischen Bildhauer Johan Tobias Sergel zuteilwerden, wobei hier

²⁰³ Wessel, *Die Ossian-Dichtung in der musikalischen Komposition*, 1994, S. 4.

²⁰⁴ Goethe in *Dichtung und Wahrheit*, zitiert nach: Jahrmärker, *Ossian*, 1993, S. 38. In den *Leiden des jungen Werther* stehen die Gesänge Ossians ebenfalls stellvertretend für den unermesslichen Weltschmerz und spenden in empathischer Weise Trost.

²⁰⁵ Man vergleiche die Abbildungen bei: Jahrmärker, *Ossian*, 1993, S. 37, 40f.

²⁰⁶ Melanie Wald, *Ein Mittel wider sich selbst. Melancholie in der Instrumentalmusik um 1800*, Kassel 2010, S. 157.

²⁰⁷ Zitiert nach: Wald, *Ein Mittel wider sich selbst*, 2010, S. 164.

²⁰⁸ Jahrmärker, *Ossian*, 1993, S. 39.

das Leiden an Melancholie in einer Korrespondenz zur nordischen Natur steht und ihren Träger zur Unproduktivität verdammt:

„Er selbst [Sergel] scheint für die Kunst verloren gegangen zu seyn. Seit mehreren Jahren hat ihn ein Lebensüberdruß und eine Melancholie ergriffen, die ihn seinen unsterblichen Arbeiten und seinen sterblichen Freunden entzieht. [í] Er drückt durch diese Melancholie das Idealische der hohen nordischen Natur aus, die sich endlich selbst überwächst und die eigene Größe nicht tragen kann, weil ihr das Gleichgewicht und das Gleichbild zu sehr fehlt.“²⁰⁹

Überhaupt fand Arndt die Züge der Melancholie regelrecht eingeprägt in die physiognomische Erscheinungsform nordischer Landbewohner, über die Stockholmer Bürger berichtet er, „es liegt unter der hohen Stirn und in den tiefen Augen, hier meistens etwas Schwärmerisches und Melancholisches, ein gewisser düsterer Schein, der nicht unangenehm ist; auch zeigt sich das Volk fast immer ernst und still.“²¹⁰ Und bei den Lappländern bestaunt Arndt „das Melancholische und Tragische, das schon fast in ihren Mienen liegt.“²¹¹ Solche Einbildungen, die kaum auf realen Tatsachen beruhen, sind immer noch stark geprägt von klimatheoretischen Auffassungen, bei denen der Mensch durch die Natur geformt wird, und so hinterließ bei Arndt das nordische Klima seine Spuren in der melancholischen Physiognomik der Bewohner.

Ein Inbild dieser gedanklichen Anbindung der Melancholie an den Norden sind um 1800 natürlich die Gemälde von Caspar David Friedrich. 1774 geboren in Greifswald, damals noch Schweden zugehörig, bannte der Maler auf geradezu paradigmatische Weise jene Bilder des Nordens aufs Tableau, aus denen eine ganze Generation sich ihre Vorstellung einer nordischen Szenerie aneignete. Obwohl von Friedrich nicht explizit mit Ossian in Verbindung gebracht, wurden seine Werke trotzdem oft auch als malerische Ausformung dieses Stoffes rezipiert.²¹² Zu der nordisch-ossianischen Kulisse gesellte sich angesichts der den Bildern innewohnenden Sujets wie Einsamkeit, Verlassenheit oder Vergänglichkeit auch das Motiv der Melancholie, das in der Rezeption gerade durch biographische Anekdoten des Malers

²⁰⁹ Ernst Moritz Arndt, *Reise durch Schweden im Jahr 1804*, Teil 4, Berlin 1806, S. 98. Es gilt allerdings zu berücksichtigen, dass Arndt ein leidenschaftlicher Verehrer Skandinaviens war und wesentlich zu einer Idealisierung des Nordens beitrug. Vgl. dazu: Richard Wolfram, *Ernst Moritz Arndt und Schweden. Zur Geschichte der deutschen Nordsehnsucht*, in: *Forschungen zur neueren Literaturgeschichte*, Walther Brecht (Hrsg.), Bd. 65, Weimar 1933.

²¹⁰ Arndt, *Reise durch Schweden*, Teil 1, 1806, S. 165.

²¹¹ Arndt, *Reise durch Schweden*, Teil 3, 1806, S. 222.

²¹² Vgl. die Beispiele in: Engelstätter, *Melancholie und Norden*, 2008, S. 242-248.

zusätzliches Gewicht erhielt.²¹³ Oft kehren die Bildgestalten dem Beschauer den Rücken zu und lassen den Blick in die endlose Ferne schweifen. Friedrich besass offensichtlich jenes „high feeling for the solitary and melancholy grandeur of the scenes“²¹⁴ was die Charakterisierung einer Person aus Walter Scotts Roman *The Pirate* (1821) ist²¹⁴ und auf den Shetland-Inseln spielt, liesse sich genauso gut auf den Maler münzen. Idealtypisch dargestellt wird diese einsame und melancholische Grösse besonders in Bildern wie *Der Mönch am Meer* (1808-10, Abb. 1) oder in der *Abtei im Eichwald* (1809/10, Abb. 2), wo jeweils in düsteren Farben zeitlicher und räumlicher Bedeutungsverlust thematisiert wird.²¹⁵

Friedrich besass allerdings einen künstlerischen Seelenverwandten in dem norwegischen Maler Johan Christian Dahl, der 1818 nach Dresden gekommen war. Mit ihm verband ihn eine tiefe Freundschaft und zusammen versuchten sie, einer neuen Landschaftsmalerei den Weg zu bahnen.²¹⁶ Im Gegensatz zu Friedrich widmete sich Dahl jedoch der unmittelbaren Rauheit norwegischer Landschaften (Abb. 3/4) und sorgte mit seiner drastischen Darstellung an einer Akademieausstellung sogleich für Furore:

„Es war nun ein junger Norweger nach Dresden gekommen, der eine große Sensation unter den Studierenden hervorrief, Johan Dahl. Auf der Kunstaussstellung weckte eine große norwegische Gebirgslandschaft von ihm unglaubliches Aufsehen, und man kann sich jetzt schwerlich eine Vorstellung davon machen, welche Wirkung ein Werk von solch schlagender Naturhaftigkeit inmitten dieser ganz großen Schar von schattenhaft leblosen, manierierten Malereien hatte. Nur Dahls Freund Friedrich machte davon eine Ausnahme.“²¹⁷

Die Ausspielung des naturstämmigen Dahl gegen den Manierismus einer ganzen Schar namenloser Künstler stilisiert den Norden zum locus der Wahrhaftigkeit und Reinheit, der von der verderbenden Kraft der städtischen Zivilisation unberührt geblieben ist. Als Norweger bürgte Dahl gleichsam für die Authentizität seiner Gemälde, die dem Betrachter als Abbilder der fernen Realität dienten.

²¹³ Friedrich verlor in jungen Jahren seinen Bruder. Engelstätter, *Melancholie und Norden*, 2008, S. 248-259.

²¹⁴ Walter Scott, *The Pirate*, in: The Edinburgh Edition of the Waverley Novels, Vol. 12, Mark Weinstein, Alison Lumsden (Hrsg.), Edinburgh 2001, S. 22.

²¹⁵ Engelstätter, *Melancholie und Norden*, 2008, S. 244f.

²¹⁶ Nils Messel, *Treffpunkte. Norwegische Künstler in Deutschland*, in: Wahlverwandtschaft. Skandinavien und Deutschland 1800 bis 1914, Bern Hennigsen u.a. (Hrsg.), Berlin 1997, S. 263-271, hier S. 264.

²¹⁷ Aus der Selbstbiographie von Ludwig Richter. Zitiert nach: Messel, *Treffpunkte. Norwegische Künstler in Deutschland*, 1997, S. 264.



Abb. 1: Friedrich, *Der Mönch am Meer*, Öl auf Leinwand, 110 x 171,5 cm, Berlin: Alte Nationalgalerie

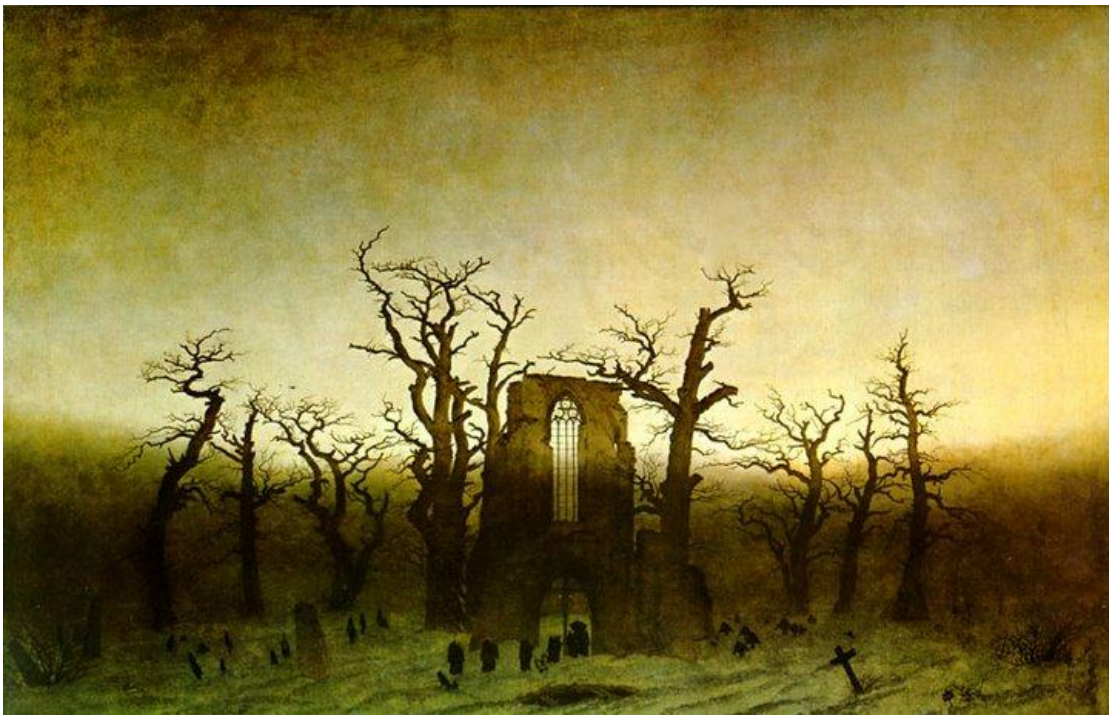


Abb. 2: Friedrich, *Abtei im Eichwald*, Öl auf Leinwand, 110,4 x 171 cm, Berlin: Alte Nationalgalerie



Abb. 3: Dahl, *Lyshornet ved Bergen*, Öl auf Leinwand, 41 x 50 cm, Oslo: Nasjonalgalleriet



Abb. 4: Dahl, *Megalith grav i vinter*, Öl auf Leinwand, 75 x 106 cm, Leipzig: Museum der Bildenden Künste

Die hier erfolgte separate Darstellung der Erhabenheit und Melancholie unterschlägt im Grunde die vielen Berührungsflächen, die die beiden untereinander aufweisen. Der Mensch im Angesicht der grossen, weiten Natur konnte sowohl von erhabener wie melancholischer Gefühlsregung ergriffen werden. Kant sprach dem melancholischen Naturell gar eine besondere Empfänglichkeit fürs Erhabene zu.²¹⁸ Und Hans-Jürgen Schings benennt in seiner Untersuchung konkret diverse Kategorien, die beiden Phänomenen eigen sind: Leere, Finsternis, Einsamkeit, Furcht, Schrecken u.a.²¹⁹ Frappant ist ausserdem, dass beide Kategorien durch eine ambivalente Attraktivität gekennzeichnet sind, die mittels Oxymoron zum Ausdruck gebracht wird: der *delightful horror* und die *joy of grief*. Auf den Norden appliziert erscheint diese Ambivalenz in einer Umkehrung der Topoi auch im *Frankenstein*, wenn Walton gesteht: *I try in vain to be persuaded that the pole is the seat of frost and desolation; it ever presents itself to my imagination as the region of beauty and delight.*²²⁰ Oder in den Worten von Arndt während eines Ausflugs in die schwedische Natur: *Es war hier Hölle und Paradies nahe bei einander.*²²¹

Soweit der grob skizzierte Überblick zu des Nordens Grösse um 1800. Zusammenfassend gilt es festzuhalten, dass der *ŒNorden* zunächst und hauptsächlich einmal vom Klima her gedacht wurde. Und weil dieses in der allgemeinen Vorstellung ein den menschlichen Lebensbedingungen widriges war, sah man in jenen fernen Gegenden auch wenig Potenzial zu kultureller Entfaltung und technischem Fortschritt. Die dort lebenden Menschen glaubte man noch einem archaischen Zustand verhaftet, unberührt von der modernen Zivilisation. Der *ŒNorden* wurde so zu einem phantastischen Raum der Vorzeit, und je ferner eine Region geographisch lag, desto mehr Glaubwürdigkeit konnten solche Vorstellungen, die in einem hohen Masse literarisch geprägt waren, beanspruchen. Die Konzepte der Erhabenheit und Melancholie bildeten dabei die ästhetischen Grundpfeiler, über die diese Vorstellungen wirksam und künstlerisch rezipiert wurden. Wesentliche Voraussetzung für die breit angelegte Rezeption des Nordens war die von der Romantik getragene Sehnsucht nach der Erfahrung von unbegrenzten Extremen und nach einem pantheistischen Erleben der Natur, das dem Erhabenen den Vorzug vor dem Schönen gab.²²² Getragen war sie auch von einer Sehnsucht, die Novalis in seinem *Heinrich von Ofterdingen* (1799-1801) durch die Figur des greisen Bergbauarbeiters repräsentativ zum Ausdruck brachte: *In den heidnischen Zeiten war*

²¹⁸ Mehr dazu bei: Wald, *ŒEin Mittel wider sich selbst*, 2010, S. 158f.

²¹⁹ Hans-Jürgen Schings, *Melancholie und Aufklärung. Melancholiker und ihre Kritiker in Erfahrungsseelenkunde und Literatur des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart 1977, S. 319, Fussnote 61.

²²⁰ Shelley, *Frankenstein*, 1996, S. 7.

²²¹ Arndt, *Reise durch Schweden*, Theil 1, 1806, S. 236.

²²² Maurer, *Die Entdeckung Schottlands*, 2007, S. 157f.

er wie zu Hause, und sehnte sich mit unglaublicher Inbrunst in dies graue Altertum zurück.²²³

Die Projektion eines šgrauen Altertumsö auf den Raum des Nordens hing jedoch massgeblich mit einem weiteren Diskurselement zusammen, das bisher ausgeklammert wurde. Darauf soll nun im folgenden Kapitel gesondert eingegangen werden, weil dieses Element gewissermassen eine Scharnierfunktion einnahm, mittels derer ein wichtiger Positionswechsel vollzogen werden konnte: von der Aussenwahrnehmung des Nordens im Sinne eines Fremdbildes hin zu einer Beanspruchung des Nordens als integrativer Teil eines kulturell-historisch begründeten Selbstverständnisses, bei dem die nordische Kultur vergangener Zeiten für das Fundament eines neuen deutsch-nationalen Selbstbildes beansprucht wurde.

²²³ Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, in: Novalis. Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs, Bd. 1: Das dichterische Werk, Kluckhohn Paul, Samuel Richard (Hrsg.), Darmstadt 1973, S. 200.

4.2.) „Der deutschen Helden Sage“

Hatten die nordischen Länder Ende des 18. Jahrhunderts im europäischen Vergleich wenig Herausragendes an eigenen Kulturleistungen vorzuweisen, so konnten sie andererseits auf eine umso reichere Blütezeit im Mittelalter zurückblicken. Fouqués erwähnte Trilogie *Der Held des Nordens* wäre ohne dieses Kulturgut, wäre ohne all die überlieferten Sagas und Helden- wie Götterlieder aus dem Norden nicht denkbar gewesen. Der dreiteilige Roman bezieht seine Figuren und Handlungen im Wesentlichen aus eben diesen Quellen. Zu Fouqués Zeiten waren jedoch längst nicht alle überkommenen Handschriften übersetzt und zugänglich: Die sich nur zögerlich dahinschleppende Edition des gesamten Edda-Korpus war das Produkt einer sich eben erst etablierenden Skandinavistik, an der gleichermassen skandinavische wie deutsche Gelehrte beteiligt waren. Den Anfang in der langen Reihe an Editionen hatten dänische Gelehrte des 17. Jahrhunderts gemacht: Ole Worm veröffentlichte nebst Schriften über das Runenalphabet auch erstmals eine kommentierte Version der *Gesta Danorum* (1644), und Petrus Johannis Resenius edierte bereits 1665 eine dreisprachige (isländisch-dänisch-lateinisch) Ausgabe der *Snorra-Edda*. Ebenfalls in Kopenhagen veröffentlicht wurde die *Historia rerum Norvegicarum* (1711) von Thormodus Torfæus, deren Hauptquelle die *Völsungensaga* bildet. Fouqué griff bei der Gestaltung seiner Trilogie erwiesenermassen auf all diese Exemplare zurück.²²⁴

Für den nächsten Schritt einer intensivierten Beschäftigung mit altnordischer Literatur war der bereits genannte Henri Mallet verantwortlich, dessen *Histoire de Dannemarc* und *Monumens de la mythologie* zur massgebenden Bezugsquelle über die nordische Mythologie avancierten und diese einer breiten Öffentlichkeit zugänglich machten. Die Rezeption drehte sich in ihrem breiten Spektrum zunächst vor allem um eine poetische Dimension, nämlich um die potenzielle Nutzbarmachung der nordischen Mythologie für die zeitgenössische Literatur. Als treibende Kraft agierte wiederum Herder, der schon in seiner Rezension zu Mallet die nordischen Mythen und Sagas als anregende Lektüre für die poetische Erfindungskraft empfahl. Denn nicht dem Gefüge des heidnischen Göttersystems galt die eigentliche Aufmerksamkeit, sondern der in den Schriften vorgefundenen urtümlichen Symbiose von Natur und Poesie, die zu einer produktiven Nachgestaltung herausfordern sollte.²²⁵ Hintergrund solcher ästhetischen Überlegungen war letztlich der seit dem Siebenjährigen

²²⁴ Schmidt, Friedrich de la Motte Fouqués Nibelungentrilogie § *Der Held des Nordens*, 2000, S. 7-9.

²²⁵ Klaus Bödl, *Der Mythos der Edda. Nordische Mythologie zwischen europäischer Aufklärung und nationaler Romantik*, Tübingen, Basel 2000, S. 138f.

Krieg verstärkte Diskurs über Nation und Volk, aus dem heraus schliesslich das Konstrukt der ŠVolkspoesie÷ hervorging, jene Mischung aus Volksüberlieferung und schöpferischer Neuformung, die ihr Vorbild in den Gedichten Ossians aber auch in Thomas Percys *Reliques of Ancient English Poetry* hatte.²²⁶ Unter diesem Aspekt traten die Vorbehalte gegen den kruden Stil nordischer Poesie allmählich zurück²²⁷ ó wenngleich die Edda und mehr noch das Nibelungenlied hinsichtlich ihres literarischen und historiographischen Eigenwerts noch weit entfernt waren von dem verklärten Status, der ihnen im 19. Jahrhundert den Nimbus eines nationalen Volksguts einbrachte.

Der erste Deutsche, der in diesen produktiven literarischen Diskurs mit der nordischen Mythologie und Sagawelt eintrat, war Heinrich Wilhelm von Gerstenberg, der 1766 von Kopenhagen aus mit dem *Gedicht eines Skalden* eine eigene künstlerische Version skaldischer Poesie vorlegte. In den *Briefen über Merkwürdigkeiten der Literatur* bettete Gerstenberg sein Gedicht in Ausführungen über die Sprache der Edda und den hohen gesellschaftlichen Status der mittelalterlichen Skalden. Gleichzeitig versuchte er, die seiner Ansicht nach falsche Auffassung vom Zustand nordischer Dichtkunst zu korrigieren:

šMit welcher Vermessenheit hat nicht mancher übersichtige Ausländer dem Nordischen Himmelsstriche die Fähigkeit, dichterische Köpfe zu bilden, ordentlich abdemonstrieren wollen.õ²²⁸

Deshalb verwies Gerstenberg nachdrücklich auf den noch unbeackerten Reichtum hin:

šKeine Nation in der Welt müsste, meines Erachtens, einen reichern Schatz an Ueberbleibseln dieser Art aufzuweisen haben, als unsre nordische, vornehmlich die Dänische.õ²²⁹

Dass der im süddänischen Tondern (damals Thundern) geborene Gerstenberg die nordische Nation als šunsreõ apostrophierte, veranschaulicht im Grunde die vertrackten Überlagerungen von sprachlichen und nationalen Identitäten. Obwohl man Gerstenberg mit Recht als

²²⁶ Thomas Percy, *Reliques of ancient english poetry consisting of old heroic ballads, songs, and other pieces of our earlier poets; together with some few of later date*, London 1765.

²²⁷ Bödl, *Der Mythos der Edda*, 2000, S. 36.

²²⁸ Heinrich Wilhelm Gerstenberg, *Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur*, Schleswig, Leipzig 1766/67, Nachdruck in: *Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts*, Bde. 29/30, Alexander von Weilen (Hrsg.), Stuttgart 1890, S. 65.

²²⁹ Gerstenberg, *Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur*, 1890, S. 58.

dänischen Bürger bezeichnen kann, ist seine Vereinnahmung auch ein Indiz dafür, wie sehr sich die im Selbstfindungsprozess befindliche deutschsprachige Literatur anderer, sprachverwandter Kulturen zeitweilen bemächtigte. Wesentlicher Bestandteil der kulturellen Aneignung bildete dabei die Übersetzungstätigkeit, und den skandinavischen Quellen kam in dieser Hinsicht ein Sonderstatus zu, weil sie aufgrund des hohen Alters und der gemeinsamen Sprachwurzel ungehemmt funktionalisiert werden konnten.²³⁰ Aus dieser Perspektive heraus formulierte auch Gerstenberg seinen Rückgriff auf den literarischen Schatz jener alten Völker als poetologisches Programm.

Auf derselben Linie wie Gerstenbergs *Gedicht eines Skalden* stehen die Erzeugnisse eines Michael Denis, dessen *Lieder Sineds des Barden* (1772) auf einer profunden Kenntnis altnordischer Quellen beruhen und neben eigenen Erdichtungen auch Übersetzungen aus der Edda enthalten.²³¹ Auch Herders Sammlungen und Übertragungen von nordischen Liedern und Balladen, teils aus der Edda und aus Ossian, gehören in diese Kategorie, sind sie doch primär einer poetischen Vermittlung verpflichtet. Nicht der wissenschaftliche Umgang stand im Vordergrund: Typisch für jene Zeit ist vielmehr die Diskussion um die adäquate metrische wie stilistische Übertragung, um das rechte Mass an äusseren Zusätzen und Eingriffen, damit der poetische Geist dieser alten Volksliteratur gewahrt bleibe. Darin lag das vermeintliche Mittel zur Erneuerung der deutschen Poesie.

Ungefähr im selben Zeitraum lieferte Klopstock ó angeregt durch Gerstenbergs Vorlage ó einen weiteren exemplarischen Beitrag mit seinen drei Bardieten *Hermanns Schlacht* (1769), *Hermann und die Fürsten* (1784) und *Hermanns Tod* (1787).²³² Darin wird zwar keine nordische Mythologie verarbeitet, aber auf der Unterlage altgermanischer Geschichte und Tradition ó orientiert an der *Germania* des Tacitus ó über Freiheit und Vaterland, über Nation und Identität reflektiert.²³³ Zentrales Moment der Reflexion sind dabei die immer wiederkehrenden Bardenchöre, die gerade in *Hermanns Schlacht* fast ein Drittel des Textvolumens ausmachen und deren dichterische Performanz, jenes singend-rezitierende Anspornen und Rühmen edler Taten, den siegreichen Ausgang der Schlacht herbeiführt.

²³⁰ Zum Verhältnis der deutschen Literatur zur skandinavischen, auch schon bei Opitz und Gottsched, vgl.: Lutz Rühling, *Nordische Poeterey und gigantisch-barbarische Dichtkunst. Die Rezeption der skandinavischen Literaturen in Deutschland bis 1870*, in: *Weltliteratur in deutschen Versanthologien des 19. Jahrhunderts*, Helga Eßmann, Udo Schöning (Hrsg.), Berlin 1996, S. 77-121.

²³¹ Schmidt, *Friedrich de la Motte Fouqués Nibelungentrilogie*, 2000, S. 12.

²³² Für den literarischen Austausch zwischen Klopstock und Gerstenberg in Kopenhagen vgl.: Sven-Aage Jørgensen, *š í vom dänischen Ende Deutschlandsō. Gerstenberg zwischen Klopstock und Herder*, in: *Der dänische Gesamtstaat*. Kopenhagen ó Kiel ó Altona, Klaus Bohnen, Sven-Aage Jørgensen (Hrsg.), Tübingen 1992, S. 191-199.

²³³ Ulrike Hafner, *š Nordenō und š Nationō um 1800*, 1996, S. 147.

Klopstock, der in Kopenhagen mit Mallets Arbeiten konfrontiert wurde und sowohl die Edda wie auch Ossians Gedichte eingehend studiert hatte, nahm damit das keltisch-nordische Sujet des Bardentums literarisch in Beschlag und leistete mit diesen švaterländischen Gedichten²³⁴ und mit seinen bardischen Oden²³⁵ nicht nur der deutschen Germanenrenaissance Vorschub, sondern bereitete²³⁶ zusammen mit Gerstenberg²³⁷ auch den Weg für die deutsche Bardenbegeisterung.

Zugleich sorgte Klopstock damit für eine Intensivierung des literaturpolitischen Diskurses: Die eine Vorgehensweise lag darin, Elemente der nordischen und keltischen Frühkultur zu vereinnahmen, indem Klopstock beispielsweise die deutsche Abkunft Ossians aufzeigen wollte oder indem er in seinen Oden die griechischen Götter und Heroen gegen solche aus der Mythologie šunserer Vorfahren²³⁵ austauschte. Ein anderes Mittel bildete die Etablierung eines Gefühls der nationalen Zusammengehörigkeit, insofern er mit seinen Bardieten und dem darin vermittelten tugendhaften Germanenbild gemäss eigenen Zeugnissen das deutsche Selbstgefühl stärken wollte und gleichzeitig unter der Prämisse šwas ich nicht deutsch sagen kann, das ist nicht wahr²³⁶ die Herausbildung einer reinen deutschen Sprache vorantrieb.

Effektive Wirkmächtigkeit erlangte die politisch-nationale Komponente allerdings erst später. Im Kontext der politisch-gesellschaftlichen Umwälzungen ab dem letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts verdichtete sich der Diskurs über Volk und Nation. Innerhalb dieser Entwicklung nahm im Rahmen der für nationales Denken typischen Strategie der Exklusion/Inklusion auch die politisch motivierte Aneignung nordischer Literatur und Mythologie neue Dimensionen an. Herder, der bereits 1777 in seinem Vergleich von englischer und deutscher Literatur des Mittelalters die englische Dichtung aufgrund der verwandtschaftlichen Verhältnisse einfach annektiert hatte,²³⁷ forderte in seinem Aufsatz *Iduna, oder der Apfel der Verjüngung* nichts anderes als die Aneignung der nordischen

²³⁴ Gesa von Essen, *Hermannsschlachten. Germanen- und Römerbilder in der Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts*, Göttingen 1998, S. 99f. Für einen Überblick auf die Dichter der deutschen Bardenbewegung jener Zeit und ihre inhaltlichen Themen sei verwiesen auf: Hans Julius Pott, *Harfe und Hain. Die deutsche Bardendichtung des 18. Jahrhunderts*, Bonn 1976, sowie auf: K. Düwel, H. Zimmermann, *Germanenbild und Patriotismus in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts*, in: *Germanenprobleme in heutiger Sicht*, Heinrich Beck (Hrsg.), Berlin, New York, 1986, S. 358-395. Für die musikhistorische Bedeutung Klopstocks und Gerstenbergs siehe dagegen: Laurenz Lütteken, *Das Monologische als Denkform in der Musik zwischen 1760 und 1785*, Tübingen 1998.

²³⁵ Essen, *Hermannsschlachten*. 1998, S. 99f., Düwel/Zimmermann, *Germanenbild und Patriotismus*, 1986, S. 368.

²³⁶ Essen, *Hermannsschlachten*. 1998, S. 126f., 137ff.

²³⁷ §Der ungeheure Schatz der angelsächsischen Sprache in England ist also mit unser. (Johann Gottfried Herder, *Von Ähnlichkeit der mittlern englischen und deutschen Dichtkunst nebst Verschiednem, das daraus folget*, in: Johann Gottfried Herder Werke in zehn Bänden, Bd. 2, Gunter E. Grimm (Hrsg.), Frankfurt am Main 1993, S. 550-562, hier S. 550.

Mythologie. Mit Verweis auf Gerstenbergs Skaldengedicht formuliert Herder den Gedanken, dass die Deutschen eine ihrer ſeigenen Denkart und Sprache entsprossene Mythologieõ benötigten.²³⁸ In Analogie zu den Griechen, die sich ebenfalls Überlieferungen anderer Völker zu eigen gemacht und ſoriginirtõ hätten, sollte auch der Deutsche vorgehen, und so wird in dem fiktiven Gespräch die rhetorische Frage aufgeworfen:

ſWenn aus der Mythologie eines benachbarten Volks, auch Deutschen Stammes, uns hierüber ein Ersatz käme, der für unsre Sprache gleichsam gebohren, sich ihr ganz aufschlöſe, und ihrer Dürftigkeit an ausgebildeten Fictionen abhülfe, wer würde ihn von sich stossen?²³⁹

Freilich ist bei Herder die Argumentation immer noch hauptsächlich poetologisch motiviert. Er will in Anspielung auf die Äpfel der Iduna die deutsche Poesie mit Hilfe der nordischen Mythologie verjüngen, indem alles ſRoheõ und ſUngeheureõ derselben abgestreift wird und aus den edlen Motiven und der ſächten, reinen deutschen Stammspracheõ ſunsterblicheõ Nachbildungen geschöpft werden.²⁴⁰

Direkter scheint dagegen der Vorgang der Aneignung im etwa zeitgleich aufkommenden philologisch-wissenschaftlichen Diskurs zu sein, der letztlich in die Gründung der deutschen Skandinavistik mündete. Am frühesten war hier Friedrich David Gräter tätig, auf den auch Herder in seinem Aufsatz verweist und der 1789 in der Anthologie *Nordische Blumen* wissenschaftliche Abhandlungen mit metrischen Übersetzungen aus der Edda kombinierte. Desgleichen verschrieb sich seine Zeitschrift *Bragur, ein literarisches Magazin der deutschen und nordischen Vorzeit* (1791-1812, mit Unterbrechungen, dann ab 1812 als *Idunna [sic] und Hermode* fortgesetzt) allen Facetten der Geschichte, Kultur und Literatur der nordischen und germanischen Vorzeit, um deren allgemeine Kenntnis zu fördern. Neben Gräter wirkten dann insbesondere die Brüder Grimm, Eduard Mohnike und Friedrich Heinrich von der Hagen als emsige Vermittler, die nach und nach den gesamten auffindbaren Bestand an altnordischer Literatur zutage fördern wollten, um sich ein möglichst lückenloses Bild von dem prächtigen Mosaik der altnordischen Götter- und Heldenlieder machen zu können. Gerade weil der erste Teil der Gesamtausgabe der älteren Lieder-Edda erst 1787 in Kopenhagen erschienen war und

²³⁸ Johann Gottfried Herder, *Iduna, oder der Apfel der Verjüngung*, in: Die Horen, Friedrich Schiller (Hrsg.), Jg. 2, Bd. 5, St. 2, Tübingen 1796, S. 2.

²³⁹ Herder, *Iduna, oder der Apfel der Verjüngung*, 1796, S. 8.

²⁴⁰ Herder, *Iduna, oder der Apfel der Verjüngung*, 1796, S. 12, 16 und 19. Zur Kritik Schillers an den Forderungen Herders siehe: Bödl, *Der Mythos der Edda*, S. 154f.

der zweite sogar erst 1818 folgen sollte, bemühten sie sich alle in fast kompetitiver Weise um die noch unveröffentlichten Teile des Edda-Korpus.²⁴¹

Das Ziel dieser philologischen Tätigkeit lag zum einen darin, die verschiedenen Fragmente und Überlieferungsstränge miteinander zu vergleichen, Erkenntnisse über historische Abläufe herauszudestillieren und Einsichten in die frühe Verbreitung nordischer Mythologie zu gewinnen. Doch mehr noch ging es letztlich darum, die deutschen Wurzeln mit den altnordischen zu verknüpfen, die Verflechtungen des Nibelungenlieds mit der Edda aufzudecken und den Deutschen dank der proklamierten Verwandtschaft aller germanischen Völker eine glorreiche Geschichte mitzugeben. Was schliesslich dabei herausschaute, war die ›Germanisierung‹ der vielfach spezifisch altnordischen Stoffe, die Annexion eigentlich fremder Kultur als Bestandteil eigener nationaler Identität, die ihre Legitimität hauptsächlich aus den gemeinsamen Sprachwurzeln bezog, weil man sich historisch gesehen als ein Stamm betrachtete. Die Edda und Ihresgleichen wurden als germanisches Erbe eingemeindet und dienten gewissermassen als Surrogat für die nicht vorhandenen eigenen Quellen; denn der Deutsche besass das Nibelungenlied und den Tacitus, aber keine authentisch überlieferte Mythologie.²⁴² Bald bemerkte daher ein anonymmer Autor in den Nachträgen zu Sulzers ›allgemeiner Theorie‹ kritisch, wie sehr die Deutschen gerade die isländische Altpoesie für sich in Anspruch nahmen:

›Aber keine Nation war sorgsamer Theil zu nehmen an dem Glanze, der aus Islands Manuskripten über die Vorwelt glorreich ausströmte, als die deutsche, und keine strebte eifersüchtiger einen Theil der Ehre auf sich mit hinüber zu ziehen als sie.‹²⁴³

Letztlich ging es in diesem Prozess in einem gewissen Sinne auch darum, anhand der überlieferten nordisch-germanischen Dichtkunst eine Art Gegenliteratur zu den Meisterwerken der griechischen Antike zu schaffen, um auf einen eigenen altertümlichen Bestand zurückgreifen zu können. Die Bezeichnung Ossians als ›Homer des Nordens‹ im Sinne eines rhapsodischen Antipoden war zwar ein Diktum Madame de Staëls, doch schon

²⁴¹ Man verfolge beispielsweise den Briefwechsel von Wilhelm Grimm mit dem dänischen Philologen Rasmus Nyerup, wo sich Grimm fast permanent begierig zeigt, neues, noch unediertes Material zu erhalten. Bei der Veröffentlichung der sogenannten *Sæmunder Edda* kam ihm allerdings von der Hagen zuvor (Ernst Schmidt (Hrsg.), *Briefwechsel der Gebrüder Grimm mit nordischen Gelehrten*, Berlin 1885).

²⁴² Henningsen, *Der Norden: Eine Erfindung*, in: *Das Projekt Norden*, 2002, S. 17-36, hier S. 30f.

²⁴³ Anonym, *Was wissen wir von dem Glauben der Völker im skandinavischen Nord?*, in: *Charaktere der vornehmsten Dichter aller Nationen; nebst kritischen und historischen Abhandlungen über Gegenstände der schönen Künste und Wissenschaften, von einer Gesellschaft von Gelehrten* (Hrsg.), Bd. 7, Stück 1, Leipzig 1803, S. 69-112, hier S. 69.

Klopstock stellte die beiden Rhapsoden in der Ode *Unsre Sprache* einander kraftstrotzend gegenüber.²⁴⁴ Und das Nibelungenlied hatte bereits Johann Jakob Bodmer als deutsche Ilias bezeichnet. Der Wille, die Gleichrangigkeit der beiden literarischen Pole zu belegen, führte vornehmlich um 1800 zu apologetischen Stellungnahmen: Gräter unternahm in seiner Zeitschrift *Bragur* den Versuch, die nordischen Stoffe den griechischen als mindestens ebenbürtig gleichzustellen, indem er deren Naturhaftigkeit, Authentizität und grossangelegte Einheit hervorhob.²⁴⁵ Sulzer schwärmte bei Ossian von den šbis zum Erhabenen edlen und menschlich gesinnten Charakterenō, die sich so bei den Griechen nicht fänden.²⁴⁶ Wilhelm Grimm stellte die *Heimskringla*, Sturlusons Chronik der norwegischen Könige, den Schriften Herodots an die Seite,²⁴⁷ und fühlte sich bei den altdänischen Heldenliedern angesichts der ihnen innewohnenden Dramatik und Erhabenheit an den šGeist der alten Tragödieō erinnert.²⁴⁸

Nach demselben Muster verfuhr auch Friedrich Schlegel in seinem Aufsatz *Über nordische Dichtkunst* (1812), wo er sich der Edda, Ossian und Shakespeare zuwandte. Wiederum wird die nordische Literatur, deren enge Verwandtschaft mit der persischen behauptet wird, in Abgrenzung zur klassischen Antike charakterisiert. Schlegel bewunderte das štiefe Naturgefühlō und den škühnen romantischen Geistō aus dem Norden, und die Edda, für ihn die nordische Quelle der deutschen Poesie, überragte seiner Meinung nach den Hesiod bei Weitem. Derweil wird Shakespeare als der šdramatische Homer des Nordensō bezeichnet.²⁴⁹ Durch die unablässige literarische Gegenüberstellung wandelte sich das šNordische÷ mitunter zu einem Sammelbegriff für alle frühzeitliche Überlieferung, die nicht der antik-klassischen Tradition entstammte,²⁵⁰ wobei freilich die Wertschätzung gegenüber der griechisch-römischen Antike weiterhin bestehen blieb. Entscheidend war vielmehr das Potenzial zur nationalen Vereinnahmung. Wie sehr gerade die Sagas dabei zu einer Idealisierung und

²⁴⁴ Siehe: Wessel, *Die Ossian-Dichtung in der musikalischen Komposition*, 1994, S. VII.

²⁴⁵ Friedrich Gräter, *Ueber den Geist der Nordischen Dichtkunst und Mythologie. Zweyter Brief*, in: *Bragur*. Ein litterarisches Magazin der Deutschen und Nordischen Vorzeit, Bd. 2, Friedrich Gräter (Hrsg.), Leipzig 1792, S. 78-100, hier 78f.

²⁴⁶ Johann Georg Sulzer, s.v. *Ossian*, in: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Bd. 3, Nachdruck der 2. Auflage von Leipzig 1793, Hildesheim 1967, S. 636.

²⁴⁷ Brief Grimms an Nyerup, Marburg 20. September 1810, in: Schmidt, *Briefwechsel der Gebrüder Grimm mit nordischen Gelehrten*, 1885, S. 28.

²⁴⁸ Carl Wilhelm Grimm (Übers. + Hrsg.), *Altdänische Heldenlieder, Balladen und Märchen*, Heidelberg 1811, S. XIV.

²⁴⁹ Friedrich Schlegel, *Über nordische Dichtkunst*, in: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Bd. 3: *Charakteristiken und Kritiken II* (1802-1829), Hans Eichner (Hrsg.), München u.a. 1975, S. 221-249.

²⁵⁰ Bödl, *Der Mythos der Edda*, 2000, S. 36.

Verklärung des Nordens beitrugen, illustriert eine Beobachtung, die Leopold von Buch in jener Zeit auf seiner Reise durch Norwegen machte:

„Daß aber die Nationalität auf diese Art so ganz auf einige abgelegene Districte eingeschränkt wird; daß die Städte so weit und so kräftig um sich her wirken, und endlich den Normann zu etwas ganz anderem machen, als wie ihn Snorro Sturleson [!] kannte, das beseufzen viele, und viele der edelsten Menschen, als eine Landescalamität; und sie wünschen aufrichtig dies Fortschreiten wäre zu hindern möglich.“²⁵¹

Viele Leser applizierten ganz selbstverständlich die in der Edda geschilderte Welt ó in der allein man die wahre Nationalität des Volks erkennen wollte ó auf das reale Norwegen und konstruierten daraus eine ersehnte Realität, die so nicht existierte, sie vermischten historische und mythologische Tatsachen. Aus solchen Denkweisen heraus erklärt sich ebenso der oftmalige Glaube daran, dass in den dunklen Gewässern und tiefen Wäldern des Nordens noch geisterhafte Gestalten ihr Unwesen trieben, oder dass zumindest unter den nordischen Völkern der Aberglaube noch weit verbreitet sei.²⁵²

Während der napoleonischen Kriege war die Hinwendung zum Norden vor allem auch bedingt durch ein gleichzeitig dezidiertes Abwenden von den kulturellen Einflüssen Frankreichs, die nun der vorsätzlichen Exklusion anheimfielen. Dabei spielte ó einmal mehr ó das Argument der Reinheit und Ursprünglichkeit eine zentrale Rolle:

„Und wie viel werden wir bei diesen [nordischen Literaturen] finden, was unserem Charakter, unserer ganzen Sinnes- und Denkungsart zusagt; worinn wir oft uns selbst wiedererkennen. Wie sehr viel größeren Genuss wird uns das aus tiefem, lauterem Felsenquell des Nordens Geschöpfte, im Vergleich mit den bisher uns überschwemmenden Ausflüssen der seichten, trüben Seine gewähren!“²⁵³

Die Abgrenzung gegen Frankreich widerspiegelt sich in Kleists Drama *Hermannsschlacht* (1808): So wie die tapferen, tugendhaften Germanen unter Arminius das römische Heer als Vertreter eines moralisch verfallenen Machtimperiums zurückschlugen, so erhoffte sich Kleist

²⁵¹ Buch, *Reise durch Norwegen und Lappland*, 1810, S. 68.

²⁵² In Cranz: *Historie von Grönland*, 1782, findet sich auf S. 250-266 ein Kapitel *Von Geistern und Gespenstern*. Ebenso sind Scotts Romane voll von Superstition. Und bei Afzelius heisst es: Die „Kunst, zu bezaubern und zu bannen, misst man noch jetzt den Lappen bei“ (Arvid August Afzelius (Hrsg.), *Volkssagen und Volkslieder aus Schwedens älterer und neuerer Zeit*, Theil 1, Leipzig 1842, S. 55.)

²⁵³ Hausmann, *Reise durch Skandinavien*, Theil 3, 1814, S. 134.

insgeheim eine nationale Erhebung, um den militärischen Unternehmungen Napoleons Einhalt zu gebieten. Die Rolle der feindlichen Römer war nun durch Frankreich besetzt, das es gewissermassen in einer Neuauflage des antiken Nord-Süd-Kulturkonflikts zu überwinden galt, und Kleist wollte hierzu seinen literarischen Beitrag leisten.²⁵⁴ Die Kultur Frankreichs verkörperte die dekadente Moderne, wohingegen alles, was aus dem Norden kam, ein Vorbild an Tugend- und Sittenhaftigkeit darstellte. Sprach schon Gerstenberg davon, dass die ritterliche Galanterie im Norden ihren Hauptsitz gehabt habe,²⁵⁵ so rühmte Herder die Tugenden der ältesten Nordländer, die die Welt von einer feigen Unterjochung befreit hätten.²⁵⁶ Arndt bezeichnete derweil Treue und Gastfreiheit als angeborene Eigenschaften bei nordischen Nationen²⁵⁷ und ein Briefpartner Reichardts lobte die Bildung und Gepflegtheit des dänischen Adels.²⁵⁸ Auch noch Mügge wollte den Deutschen den Spiegel vorhalten und sprach von der hohen Bildung und der nationalen Einheit im Norden, wo jeder Bauer ein geborener Freiherr²⁵⁹ sei.

Die Idealisierung und Annektierung des Nordens bei gleichzeitiger Verschmähung des Fremden scheint besonders in jener Zeit der politischen Depression ihren ersten Höhepunkt erlebt zu haben. Die Apologeten des Nordens suchten die Bewältigung der Gegenwart in einer Utopie, in der Fiktion und Realität, Vergangenes und Gegenwärtiges, Historie und Mythologie miteinander zu einem idealen Raum der Zuflucht und Zukunft verschmolzen. Die Idee des Pangermanismus fand hier ihre Wurzeln und breitete sich als ein vorwiegend deutsches Phänomen aus: Jacob Grimm träumte von einem großen Verein zwischen Deutschen und Scandinaven, der mir eine der Zukunft vorbehaltene fruchtbare That scheint.²⁶⁰ In dieser Phase fand auch die sukzessive Ausscheidung des Keltischen aus dem Vorstellungsraum des Germanentums statt: Der weiche, melancholische Stil Ossians passte immer weniger in das Bild des kühnen und kräftigen Germanen.²⁶¹ Und je stärker das deutsch-nationale Selbstbewusstsein anwuchs, umso mehr stellte es das Deutsche an die Spitze dieses vorgestellten Einen Urvolks; sah es sich als Stammvater des gemeinsamen kulturellen Erbes. Exakt während dieser Phase schrieb Fouqué seinen *Held des Nordens*, der

²⁵⁴ Vgl. dazu: Essen, *Hermannsschlachten*. 1998, S. 145ff.

²⁵⁵ Gerstenberg, *Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur*, 1890, S. 65.

²⁵⁶ Herder, *Iduna, oder der Apfel der Verjüngung*, 1796, S. 21.

²⁵⁷ Arndt, *Reise durch Schweden*, Theil 1, 1806, S. 22.

²⁵⁸ Johann Friedrich Reichardt (Hrsg.), *Briefe eines reisenden Nordländers. Geschrieben in den Jahren 1807-1809*, Köln 1812, S. 45.

²⁵⁹ Mügge, *Skizzen aus dem Norden*, 1844, S. VIII-X.

²⁶⁰ Zitiert nach: Schmidt, *Briefwechsel der Gebrüder Grimm mit nordischen Gelehrten*, 1885, S. XX.

²⁶¹ Vgl. dazu: Bödl, *Der Mythos der Edda*, 2000, S. 37; aber auch: Herder, *Iduna, oder der Apfel der Verjüngung*, 1796, S. 20, sowie: Schlegel, *Über nordische Dichtkunst*, 1975, S. 226, 238.

bezeichnenderweise dem vehement für eine Deutsche Nation einstehenden Johann Gottlieb Fichte gewidmet ist.²⁶² In dieser Trilogie ist nun des ›Nordens Größe‹ mit der ›deutschen Heldensage‹ endgültig verquickt, und zwar unter dem Deckmantel des ›Deutschen‹. Denn obwohl Fouqué für die Ausgestaltung im Wesentlichen auf verschiedene nordische Quellen zurückgreift, funktionalisiert er diese letztlich für eine Adaption des Nibelungenlieds, das als deutscher Stoff gilt. So heisst es im ersten Vorwort an Fichte:

›Der Elfenton altnordischer Lieb- und Kunst
Weht durch den Sinn ihm. Zürnt dem Enkel nicht
Ihr alten Sänger, wo er zögernd bangt;
Zu fest vielleicht am strengen Maass beharrt,
Und wo vielleicht zu keck er's überschritt! ó
Doch hat undeutsch, flach, krankhaft, lebenslos
Sich eingeschlichen was aus neuer Zeit,
Dess zürnt, und blitzt es fort mit zornigen Blicken.
Eu'r Lied euch reinigend in der Prüfungsluth.‹²⁶³

In den zeitgenössischen Besprechungen erntete Fouqué für sein Werk von Jean Paul über E.T.A. Hoffmann bis hin zu Friedrich Schlegel enthusiastische Kritiken. Letzterer nannte Fouqué den ersten ›deutschen Skalden‹, dessen Werk vom ›Geiste Odins beseelt‹ sei und die nordische Dichtkunst in ›ihrer ganzen Herrlichkeit‹ darstelle.²⁶⁴ Von der Hagen forderte den Autor sogar dazu auf, weitere Stoffe aus dem nordischen Mythenkreis zu dramatisieren, um die ›vaterländische Poesie‹ zu stärken.²⁶⁵ Fouqué stand damit am Beginn einer ganzen Reihe an literarischen Verarbeitungen des Nibelungenlieds und der Edda, von denen Hebbels und Wagners Versionen die herausragenden Marksteine bildeten, und die letztlich auch von der romantischen Begeisterung für alles Mystisch-Mittelalterliche getragen waren. So zog das Bedürfnis nach solchen Neuformungen auch skandinavische Produktionen in den Bannkreis der Aufmerksamkeit. Mit Abstand am erfolgreichsten war Esaias Tegnér's *Frithjofsage*, eine Geschichte um den Recken Frithjof und dessen Begehrte Ingeborg, die auf einer

²⁶² Fichte befand übrigens in seinen *Reden an die Deutsche Nation* (1808 erschienen), die Skandinavier könnten ›unbezweifelnd für Deutsche genommen werden.‹ (Johann Gottlieb Fichte, *Reden an die deutsche Nation*, Alexander Aichele (Hrsg.), Hamburg 2008, S. 60.)

²⁶³ Friedrich de La Motte Fouqué, *Der Held des Nordens*, in: Ausgewählte Werke von Friedrich Baron de La Motte Fouqué, Bd. 1 (Halle 1841), S. 4.

²⁶⁴ Schlegel, *Über nordische Dichtkunst*, 1975, S. 241f.

²⁶⁵ Dazu und zur weiteren ó auch negativen ó Rezeption: Schmidt, *Friedrich de la Motte Fouqués Nibelungentrilogie*, 2000, S. 118-139.

altisländischen Heldensage fusst und 1826 gleich in zwei deutschen Übersetzungen (Mohnike/von Helvig) erschien. Das grosse Interesse an dem im Original schwedischen Heldengedicht dokumentiert die anhaltende Publikationsgeschichte: Abgesehen davon, dass zahlreiche Nachzügler eine Übertragung ins Deutsche wagten, erfuhr allein jene von Mohnike, die allgemein für die beste gehalten wurde, bis 1906 insgesamt 28 Auflagen.²⁶⁶ Und obwohl Tegnér in seiner *Frithjofsage* eigentlich eine Synthese von nordischer und griechischer Kultur suchte, unterlag das Werk einer allmählichen ›Nordisierung‹ und Vereinnahmung, bis es schliesslich den Status als ›Gemeingut des deutschen Volkes‹ erhielt,²⁶⁷ und als solches auch mehrfach von deutschen Komponisten wie Max Bruch, Heinrich Hofmann oder Carl Amand Mangold in Musik gesetzt wurde.

Den langwierigen Prozess der nationalen Selbstfindung, ausgelöst durch gesellschaftliche, politische, literarische und ästhetische Entwicklungen und geprägt durch Konstruktionen, Idealisierungen und Aneignungen, brachte zu Gades Zeit Friederich Theodor Vischer in seinen Gedankengängen über eine Oper auf der Grundlage des Nibelungenlieds zusammenfassend folgendermassen auf den Punkt: ›wie viel fremde Elemente mußten wir erst in uns aufnehmen und in unsere Nationalität verarbeiten, [í] bis wir da angekommen sind, wo wir sind!‹²⁶⁸

²⁶⁶ Detlef Brennecke, *Tegnér in Deutschland. Eine Studie zu den Übersetzungen Amalie von Helvigs und Gottlieb Mohnikes*, Heidelberg 1974, S. 90.

²⁶⁷ So in einer Ausgabe von 1868. Vgl. dazu: Brennecke, *Tegnér in Deutschland*, 1974, S. 88-91, Zitat auf S. 91.

²⁶⁸ Friederich Theodor Vischer, ›Vorschlag zu einer Oper‹, in: *Kritische Gänge*, Bd. 2, Tübingen 1844, S. 399-436, hier S. 405.

4.3.) „Kühne Thaten“

Ein fremdes Element, das nebst der Naturlandschaft, der Melancholie, der Erhabenheit und der nordischen Mythologie in hohem Mass faszinierte, war das Barden- und Skaldentum. Die oft verklärte Vorstellung eines singenden Dichters oder dichtenden Sängers, der gleichsam aus einem erregten Zustand des Affekts heraus seine Reden improvisierte, erfüllte ein ästhetisches Konzept, das im Sturm und Drang ausserordentlich aktuell war. Der rhapsodische Akt jener Dichtersänger vollzog sich im Allgemeinverständnis durch das Freisetzen eines ungefilterten Stroms an impulsiven Empfindungen, die purer und echter Ausdruck eines künstlerischen Subjekts waren. Damit standen die poetischen Produkte der Barden und Skalden prototypisch für das Wegkommen von einer künstlichen Affektiertheit. Doch die Faszination für die Barden und Skalden rührte nicht minder von dem sagenhaften Status her, den sie in den mittelalterlichen Zeiten am Hofe genauso wie unter dem Volk genossen hatten. Sowohl die keltischen Barden in Schottland, Wales und Irland wie auch die besonders aus Norwegen und Island überlieferten Skalden gehörten den oberen sozialen Schichten an, trugen mitunter den Titel eines Hofbeamten und konnten gar Vertraute des Königs sein, was schon Gerstenberg imponierte:

§ Von der Bestimmung und dem Charakter der Skalden könnte ich Ihnen verschiedenes sagen, wenn ich weitläufig sein wollte. Diess einzige kann ich nicht übergehen, dass sie, vermöge ihres Standes, als Rätthe und Freunde ihrer Könige, verbunden waren, bey den Kriegen, die geführt wurden, zugegen zu seyn, und nichts zu besingen als wovon sie Augenzeugen waren.²⁶⁹

Das Privileg, bei den Kriegszügen an vorderster Front mitzuwirken, unterstrich die enorme Wertschätzung, die man ihnen entgegenbrachte. Die Kulmination und gleichsam Vergötterung der skaldischen Kunst verkörperte der Fall des legendären Bragi Boddason: Zu seinen Zeiten im Frühmittelalter ein unübertroffener Meister des Fachs, erlebte er posthum die Apotheose zum nordischen Gott der Dichtung. Doch für die dichterischen Nachfahren des 18. Jahrhunderts wie Gerstenberg, Klopstock und andere war es nicht allein der privilegierte Status, der die hohe Faszination ausübte, und den man sich wohl insgeheim selbst herbeisehnte.²⁷⁰ Gerade auch das unmittelbare Dabeisein bei historischen Ereignissen, das Besingen der Schlachten als Augenzeuge, verlieh den Barden und Skalden den Glanz

²⁶⁹ Gerstenberg, *Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur*, Schleswig, 1890, S. 235.

²⁷⁰ Siehe z.B.: Gerstenberg, *Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur*, 1890, S. 67.

von authentischen Zeitzeugen, der ihren Ruhm weit über den Tod hinaus sicherte. Dazu gesellte sich zuletzt eben das Moment der Performanz, der spontane Akt des Schaffens aus einer inneren Stimmung und äusseren Gegebenheit heraus, der durchaus Einfluss auf das Geschehen nehmen sollte und zugleich selbst eine Tat war. Dieser Umstand widerspiegelte sich wiederum in der Anlage der Texte, hinsichtlich derer Herder konstatierte, es sei alles in ihnen Handlung.²⁷¹ Daher hielt man die damalige Musik und Poesie nicht bloss für musische Künste, sondern vielmehr für öffentliche, auf das innigste mit der Politik und den Nationalitäten vereinigte Anordnungen, deren unmittelbarer Zweck [!] die Ausbreitung der Tugend, und Erhaltung der Freyheit war.²⁷²

Dass sich der Versuch einer produktiven Nachformung dieses improvisierten Sprachgesangs nicht allein auf die Literatur beschränken konnte, ist naheliegend. Das Bild des Harfe spielenden Rhapsoden, das sich bei Barden und Skalden gleichermassen als fixe Vorstellung in den Köpfen festgesetzt hatte, war zu verlockend, um nicht eine kompositorische Annäherung zu wagen.²⁷³ Die innige Verschmelzung von Sprache und Musik, geboren aus einem Affekt, verlangte eigentlich geradezu danach, das sich dabei eröffnende Potenzial für die Musik fruchtbar zu machen. Auch hier gehörte Klopstock zu den ersten, die sich über eine solche Verquickung Gedanken machten. Die Problematik war freilich jene, dass die Prämisse von der gleichzeitigen Schöpfung von Text und Musik nicht wirklich eingehalten werden konnte. Vielmehr konnte die Musikalisierung erst nachträglich erfolgen, musste aber idealerweise ihren Auslöser in derselben affektiven und spontanen Erregung haben.²⁷⁴ Nichtsdestotrotz suchte Klopstock nach anfänglichen Schwierigkeiten einen Komponisten mit poetischer Veranlagung, um seine *Hermannsschlacht* zu vertonen, denn für ihn war evident, dass ein Bardiet ohne Gesang ist.²⁷⁵ Den geeigneten Partner fand Klopstock schliesslich in Gluck, den seine Vermittler für den einzigen fähigen Mann hielten. Dieser zeigte sich auch

²⁷¹ „Alle Reden und Gedichte [der wilden Völker] sind Handlung. [!] Was für Handlung in Šodins Höllenfahrt; im Webegesange der Valkyriur, im Beschwörungsliede der Hervor und bei Ossian auf jeder Seite, in jedem Stücke!“ (Johann Gottfried Herder, *Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker*, in: Johann Gottfried Herder Werke in zehn Bänden, Bd. 2, Gunter E. Grimm (Hrsg.), Frankfurt am Main 1993, S. 447-497, hier S. 465.)

²⁷² Sulzer, s.v. *Ossian*, 1793/1967, S. 632.

²⁷³ Im Fall der Skalden entsprach dies allerdings einer romantischen Zurechtbiegung, die vor allem auf Jean Benjamin de Laborde zurückging, der die Skalden auch als Šharpaxō bezeichnet hatte (Jean Benjamin de Laborde, *Essai sur la Musique ancienne et moderne*, Bd. 2, Reprint der Ausgabe von Paris 1780, New York 1978, S. 397). Wie Kari Ellen Gade jedoch darlegen konnte, spricht vieles dafür, dass die Skalden nur gesprochen haben. (Vgl.: Kari Ellen Gade, *On the Recitation of Old Norse Skaldic Poetry*, in: Studien zum Altgermanischen. Festschrift für Heinrich Beck, Heiko Uecker (Hrsg.), Berlin, New York 1994, S. 126-151.)

²⁷⁴ Ausführlicher dazu und auch über das Folgende zu Klopstock und Gluck: Lütteken, *Das Monologische als Denkform in der Musik*, 1998, S. 349-370.

²⁷⁵ Zitiert nach: Essen, *Hermannsschlachten*. 1998, S. 100f.

sehr angetan von dem Projekt, verlangte von Klopstock sogar genaue Akzentvorschriften und wollte wissen, welche musikalischen Instrumente die alten Deutschen gespielt hätten. Doch obwohl Gluck die Idee über Jahre hinweg mit sich trug, kleineren Gesellschaften daraus gar aus dem Kopf vorspielte und noch kurz vor seinem Tod davon sprach, mit diesem Werk seine musikalische Arbeit beschliessen zu wollen, wurde letzten Endes aus der einmaligen Zusammenarbeit nichts. Die Niederschrift des im Kopf Komponierten blieb aus. Was allerdings aus der Bekanntschaft der beiden Grössen hervorging, waren die sieben für Singstimme und Klavier gesetzten Oden Klopstocks. Der Komponist erbrachte hier durch seine schlichte, auf den substanziellen Affekt fokussierte Musik gewissermassen den Beweis, ein zur rhapsodischen Ode äquivalentes kompositorisches Äquivalent schaffen zu können, das die eigentlich nachträgliche Vertonung vergessen liess.²⁷⁶ Noch Jahrzehnte später rief bei Ludwig Rellstab der *Schlachtgesang* aus den Oden ein erhebendes Hochgefühl hervor, eine Anwendung unbezwingbarer Kraft:

„Man fühlt ordentlich den Boden zittern unter dem ehernen Schritt dieser Heerscharen. [í] Aber auch der harmonische Theil ist überraschend, oft von schmetternder Kraft, und die Melodie so neu, so eigentümlich, als Gluck jemals eine geschrieben. [í] die ganze Natur des Stücks dringt auf den Chor, und zwar auf einen starken, gewaltigen Männerchor. Tausendstimmig gesungen wird es am mächtigsten wirken.“²⁷⁷

Das Unterfangen einer scheinbar aus dem Stegreif erklingenden Rhapsodie musste auch nach Gluck einer faszinierenden Herausforderung gleichkommen. Von Bettina von Arnim ist beispielsweise überliefert, wie sie sich gelegentlich darin übte, singend zu dichten und dichtend zu singen, indem sie beim Gesang teils die Melodie, teils den Text improvisierte, um dem Ideal eines natürlichen Volksliedes nahe zu kommen.²⁷⁸

Andere ästhetische Vorstellungen, wie sich ein Bardengesang in der klanglichen Realität manifestieren könnte, liessen sich hingegen weitaus unkomplizierter bewerkstelligen. Wenn Heinrich Christian Boie an Klopstock schreibt, „wir haben [den Schlachtgesang] einmal Abends, bey voller Musik, im gluckischen Garten abgesungen. Sie können sich die Wirkung

²⁷⁶ Lütteken, *Das Monologische als Denkform in der Musik*, 1998, S. 369.

²⁷⁷ *Iris im Gebiete der Tonkunst*, Jg. 10, Nr. 28, 12. Juli 1839, S. 110.

²⁷⁸ Vgl. Beatrix Borchard, *Singend dichten und dichtend singen. Zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit: Bettine von Arnim und Amalie Joachim*, in: Von Volkston und Romantik: "Des Knaben Wunderhorn" in der Musik, Antje Tumat (Hrsg.), Heidelberg 2008, S. 43-59.

vorstellen, welche einige 30 Instrumente und so viele rauhe Männliche Kehlen thaten²⁷⁹, dann evoziert dieses Erlebnis aufgrund der massigen Besetzung und der vielen rauen männlichen Kehlen in künstlerischer Brechung nicht nur ein ganz ähnliches Bild wie jenes, das Rellstab vor Augen hatte, sondern auch wie jenes, das Tacitus in seiner Beschreibung der kriegerischen Bardengesänge vermittelt:

§Dann haben sie auch noch Lieder, durch deren Anstimmung, Barditus von ihnen genannt, sie ihren Mut entflammen und den Ausgang des bevorstehenden Kampfes schon aus dem blossen Klange vorausahnen. Denn sie erschrecken andere oder verzagen selbst, je nachdem die Schlachtreihe schallte, und es scheint dies nicht nur aus Worten zu bestehen, als vielmehr ein Einklang zum Ausdruck der Tapferkeit zu sein. Man strebt dabei besonders nach Rauheit des Tones und dumpfen Getöse, indem man den Schild vor den Mund hält, damit die Stimme desto voller und kräftiger durch das Zurückprallen derselben anwachse.²⁸⁰

Die Mächtigkeit der Wirkung besteht in der Aufhebung des Individuums im Kollektiv, im Gefühl einer unzertrennlichen Einheit, hervorgerufen durch einen tief-dröhnenden Einklang, dem Tacitus eine schier weissagende Kraft beimisst. Nach einem solch erhebenden Effekt sehnte sich offensichtlich auch Christian Gottlieb Neefe, der seine eigenen musikalischen Wunschvorstellungen für den Schlachtgesang gegenüber Klopstock deutlich zum Ausdruck brachte:

§Den Schlachtgesang möcht' ich einmal nach meiner Phantasie aufführen hören: Die Ritornelle mehr auf Baßinstrumenten, als auf Violinen gespielt; den Gesang selbst bloß von Baßstimmen im Einklange, bald vom ganzen, bald vom halben Chor, und manche Strophe, zE. die 6te, nur von einer Stimme, gleichsam von einem Barden, gesungen, [í] den Chorgesang aber von Posaunen in voller Harmonie unterstützt. Der Character dieses Gesangs selbst, der, der Tonart H moll, und die Art der Aufführung sollten nach meiner Einbildung eine starke Wirkung thun. Ich hab es versucht, was er

²⁷⁹ Brief Boies an Klopstock, Göttingen 18. November 1773, in: *Friedrich Gottlieb Klopstock. Werke und Briefe. Historisch-Kritische Ausgabe*, Horst Gronemeyer u.a. (Hrsg.), Abteilung Briefe: VI, 1, Berlin, New York 1998, S. 113.

²⁸⁰ Cornelius Tacitus, *Germania*, in: Cornelius Tacitus. Sämtliche erhaltene Werke, Andreas Schaefer (Übers. + Hrsg.), Essen o.J., S. 71-91, hier S. 72.

nur bey'm Klaviere auf einige Leute vermöchte, und sie gestanden mir, sie fühlten eine gewisse Erhabenheit in ihrer Seele, einen kräftigen Heldenmuth.²⁸¹

Das eben beschriebene Verlangen, die Ästhetik der Erhabenheit sozusagen in einer künstlerischen Brechung des germanischen Schlachtgesangs wirksam werden zu lassen, zielt auf ein Nacherleben jener von Tacitus geschilderten, schicksalhaften Stimmung und scheint nicht frei von patriotischer Emphase. Die von Neefe erdachten Mittel sind dabei so simpel wie gängig, kommen dem Szenario aus der *Germania* aber recht nahe. Das ſdumpfe Getöseſ soll veranlasst werden durch einen kompletten Satz an Posaunen und einen überwiegend mit Bassinstrumenten ausgestatteten Streichersatz. Dazu gesellt sich ein reiner Männerchor, dessen Bassstimmen im Unisono mit der Rauheit des einstimmigen Schlachtrufes korrespondieren. Ergänzt durch einen solistischen ſBardenſ und die düstere Tonart h-Moll, sollen die tradierten Klischees kompositorisch wirkungsvoll umgesetzt werden. Von Neefe ist jedoch keine entsprechende Komposition überliefert, es blieb wohl beim geäußerten Wunsch. Die pathetische Auffassung vom germanischen Schlachtgesang dürfte hingegen allgemein verbreitet gewesen sein, nicht einmal Kleist kam in seiner *Hermannsschlacht* ohne die formelhaften Bilder aus. Nicht nur, dass dort der Abgang Hermanns praktisch jedes Mal von Hörnerschall begleitet wird, just vor der entscheidenden Schlacht im Teutoburger Wald verlangt der Heerführer auch nach dem ſherzerhebenden Gesangſ der Barden.²⁸² An dieser Stelle fordert die Szenenanweisung ausdrücklich Musik, und während sich Hermann an eine Eiche lehnt, erklingt aus der Ferne der Bardenchor. Mehrere Hörnertuschs signalisieren schliesslich die Bereitschaft der einzelnen Schlachtenverbände.

Freilich sind gerade die Blechbläser eine allgemein verfügbare Chiffre für Schlachten und Triumphe. Aber sie häufen sich im Kontext von germanischen, keltischen oder nordischen Stoffen und werden in solchem Zusammenhang zu nationaler Symbolik aufgeladen. Und die Taten des Arminius boten eigentlich eine ideale Vorlage für eine szenische Vertonung mit nationalem Gehalt. Den Klopstockschen Bardieten war dies mit einer Ausnahme vorenthalten geblieben, denn neben dem gescheiterten Versuch mit Gluck scheint nur die Schauspielmusik von Kunzen bezeugt zu sein, der Chöre und Gesänge zu *Hermann und die Fürsten*

²⁸¹ Brief Neefes an Klopstock, Leipzig 21. Dezember 1775, in: Friedrich Gottlieb Klopstock. *Werke und Briefe. Historisch-Kritische Ausgabe*, Horst Gronemeyer u.a. (Hrsg.), Abteilung Briefe: VI, 1, Berlin, New York 1998, S. 236f.

²⁸² Heinrich von Kleist, *Die Hermannsschlacht*, in: H. v. Kleist. *Sämtliche Werke. Brandenburger Ausgabe*, Roland Reuß, Peter Staengle (Hrsg.), Bd. I/7, Frankfurt am Main 2001, S. 145.

komponiert hatte, die aber in der Begleitung nur noch als Klavierpart erhalten ist.²⁸³ Zwar haben die skühnen Thaten des Arminius dennoch ihren Weg auf die Bühne gefunden und besonders in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu einer nahezu unüberschaubaren Anzahl an Arminius-Opern geführt. Doch ein genauerer Blick offenbart, dass die grosse Mehrzahl an Produktionen über diesen Stoff aus der Feder von Italienern stammt.²⁸⁴ Relativ wenige Deutsche haben sich im 18. Jahrhundert des Sujets angenommen, darunter Hurlebusch (1725), Hasse (1745/47/53/61), Scheibe (1749) und Rolle (1784). Obschon sie alle in Arminius eine Stoffvorlage von vaterländischer Bedeutung erkannten, die genügend Gelegenheit bot zur Darstellung von germanischen Tugenden und Heldentaten, reduziert sich das spezifisch Deutsche in diesen Werken weitgehend auf die Wahl des historischen Sujets. Die Ausformung der Oper bleibt dagegen in Bezug auf Komposition und Libretto vorerst schablonenhaft und den allgemeinen Konventionen verhaftet; nicht der Konflikt zwischen Germanen und Römern liefert die dramaturgische Brisanz, sondern vielmehr die Figur des verräterischen Römerfreunds Segeste. Handlungsbestimmend ist ausserdem das Liebesverhältnis zwischen Hermann und Thusnelda.²⁸⁵

Erst nach den Napoleonischen Kriegen folgt eine Welle von Vertonungen, die die politisch-nationale Komponente forcieren. Allein die Namensgebung weist auf diesen Gesinnungswandel hin: *Hermann, Germania's Retter* (1813) oder *Hermann der Deutsche* (1817) heissen nun die Opern, die allerdings mehr von zweitrangigen Komponisten geliefert werden. Aufgrund der zunehmend nationalen Tendenz bleibt die Vertonung des Hermann-Stoffs im 19. Jahrhundert jedenfalls eine fast ausschliesslich deutsche Angelegenheit.²⁸⁶ Wesentlicher Bestandteil solcher Opern ist der Auftritt von Chören, die als Volk auf der Bühne, sei es als Krieger, Priester, Barden etc. über eine konstitutive Wirkung für eine nationale Identitätsstiftung verfügen. Der Bardenchor ist dabei ein immer wiederkehrendes Motiv, dessen musikalische Ausformung sich häufig aus fast automatisch generierten Klischees speist. Das folgende Beispiel (Bsp. 1) könnte durchaus aus einer Hermann-Oper stammen, weist auch unverkennbar Parallelen zu dem von Neefe musikalisch imaginierten Schlachtgesang auf, ist allerdings ganz anderer Provenienz:

²⁸³ Heinrich Schwab, s.v. *Ludwig Æmilius Kunzen*, in: MGG, Personenteil Bd. 10, Kassel u.a. 2003, Sp. 868-877, hier 873.

²⁸⁴ Vgl. dazu die Auflistung in: Paola Barbon, Bodo Plachta, § *Chi la dura la vince* ó § *Wer ausharrt, siegt*. *Arminius auf der Opernbühne des 18. Jahrhunderts*, in: *Arminius und die Varusschlacht. Geschichte ó Mythos ó Literatur*, Rainer Wiegels, Winfried Woesler (Hrsg.), Paderborn u.a. 1995, S. 265-290, hier S. 288-289.

²⁸⁵ Barbon, Plachta, § *Chi la dura la vince* ó § *Wer ausharrt, siegt*, 1995, S. 265-290.

²⁸⁶ Vgl. Barbon, Plachta, § *Chi la dura la vince* ó § *Wer ausharrt, siegt*, 1995, S. 289-290.

Harfe

Chor der Barden

fortissimo

fortissimo

pizz.

pizz.

Vle./Vc.

Kb. solo

Oh fi - gli d'E- roi! Ro - dri - go è con voi. Cor

re - te, strug - ge - te quel pu - gno di schia - vi...

Bsp. 1: Rossini, *La donna del lago*, 1. Akt, Nr. 7, Takte 455-263

Der Chor der Barden setzt sich auch hier nur aus šrauenõ Männerkehlen zusammen, die in lautem Unisono ihre Heldensöhne zu grossen Taten anspornen. Der Achtelaufakt und die Punktierungen in der Melodie markieren den kriegerischen Kontext der Szene. Nicht minder stereotyp ist die Instrumentation: Prominent wird die Harfe inszeniert, die ausserdem vor dem Choreinsatz in einer kurzen Introduction solistisch hervortritt. Als orchestrale Verstärkung der figurativen Umrahmung treten die Streicher dazu, um mittels Pizzicati das rhapsodische Zupfen zu unterstreichen ó ganz dem Klischee vom tiefen Klang entsprechend sind nur

Bratschen, Celli und ein Bass beteiligt, während die Violinen pausieren. Dazu setzen in der Einleitung Klarinetten und Hörner klangliche Farbtupfer. So stellte sich Rossini in seiner Oper *La donna del lago* von 1819 das nordische Schlachtgetümmel musikalisch vor. Der Bardenchor entfaltet hier seine dramaturgische Wirkung im Finale des ersten Aktes, nämlich in dem Moment bevor die rebellierenden Bergbewohner Schottlands in die Schlacht gegen den englischen König ziehen. Ein hell aufleuchtendes Nordlicht gibt ihnen den ersehnten göttlichen Wink. Natürlich wird diese Szene ganz nach Rossinis Manier in ein fulminantes Stretto mit thematischer Überlagerung eingebettet. Dabei kehrt der Chor der Barden dreimal wieder und erfährt jedes Mal eine Steigerung: Zunächst stimmen nur die Bässe den Gesang an,²⁸⁷ dann folgt die im Notenbeispiel dargestellte Variante und schliesslich kommen Bläser und Violinen mitsamt Schlagwerk hinzu, die durch wuchtige Akkorde auf die beiden betonten Taktzeiten das Stampfen und Tosen der Kriegsscharen evozieren ó denn schliesslich heisst es schon in der Szenenanweisung, dass die Krieger mit ihren Speeren auf die Schilde schlagen sollen, um jenen šfamoso Tremmor secondo la tradizione degli antichi Brettoniō zu erzeugen.²⁸⁸

Rossinis Oper, basierend auf einem epischen Gedicht von Walter Scott, illustriert im Grunde genommen, wie international die musikalischen Stilmittel für solche Schilderungen waren. Ob die Szenerie nun im Teutoburger Wald oder in den schottischen Highlands angesiedelt ist, spielt in der kompositorischen Umsetzung ebenso wenig eine Rolle wie die Herkunft des Komponisten. Besonders in den zahlreichen Ossian-Vertonungen scheint die szenische und musikalische Umsetzung relativ starr an allgemeinverbreitete Formeln gebunden gewesen zu sein. Die Gründe, weshalb die von Macpherson präsentierten Fragmente keltischer Poesie seitens der Komponisten in Beschlag genommen wurden, liegen auf der Hand. Allein die Figur des prominenten Barden mit seiner Harfe bot einen willkommenen Anlass. Macpherson selbst versuchte anhand von Textstruktur und -inhalt deutlich zu machen, dass die Gedichte Ossians ursprünglich in musikalischer Begleitung rezitiert wurden.²⁸⁹ Seiner Schlussfolgerung schlossen sich nicht wenige an, Herder befand, die Gesänge Ossians šleben für die Musik in jedem Hauch, in jedem Gliedeō,²⁹⁰ während Jean Paul schlicht meinte, šalles ist in seinem

²⁸⁷ In einer Librettoversion von 1819 wird an dieser Stelle sogar nur šun primo bardoō verlangt, bevor dann šgli altri Bardiō dazukommen. (Goachino Rossini, *La donna del lago*, in: Edizione critica delle opere di Goachino Rossini. Sezione prima ó opere teatrali, Vol. 29, Philipp Gossett (Hrsg.), Mailand 1980, S. 513.)

²⁸⁸ Rossini, *La donna del lago*, 1980, S. 510.

²⁸⁹ Wessel, *Die Ossian-Dichtung in der musikalischen Komposition*, 1994, S. 18.

²⁹⁰ Johann Gottfried Herder, *Adrastea*, zitiert nach: Wessel, *Die Ossian-Dichtung in der musikalischen Komposition*, 1994, S. 59.

Gedichte Musik.²⁹¹ Und Klopstock schliesslich forderte bei Macpherson einige der eisgrauen Melodien zu Ossian an, um aus ihnen heraus das Silbenmass des Barden entschlüsseln zu können, weil eben in Klopstocks Augen der Gesang entscheidenden Anteil an der metrischen Textgestaltung hatte.²⁹² Verlangten die Gedichte Ossians also geradewegs nach einer Musikalisierung, so verschaffte eine szenische, musiktheatralische Aneignung zudem die Möglichkeit, die ganze Erhabenheit der altschottischen Szenerie in prächtige Kulissen und Kostüme zu verpacken. Dementsprechend sind gerade diese beiden Elemente, die Natur und das Bardentum, omnipräsent in den vielen Opern um 1800, die ihren Stoff aus den Geschichten des keltischen Sängers beziehen.

Manuela Jahrmärker bietet in ihrer Untersuchung eine praktische Übersicht über die optischen Mittel, die zur Staffierung von Ossian-Opern eingesetzt wurden. In der Regel bemühten sich Komponist und Librettist um ein möglichst authentisches Ambiente, das den Zuschauer in den sagenumwobenen Raum keltischer Vorzeit versetzen sollte. Das gängige Rezept basierte auf einer kluftigen, gebirgigen Umgebung mit düsterem Charakter, während sich für die landschaftlichen Niederungen das Meer oder ein dichter Wald als stimmungsvolle Ergänzung eigneten. Zur weiteren Garnitur der Kulisse gehörten schliesslich Wasserfälle, Höhlen, Ruinen, Nordlichter und dergleichen.²⁹³ Solchermassen trug auch das Musiktheater in ganz Europa zur diskursiven Modellierung einer typischen Vorstellung nördlicher Natur bei und festigte Bilder, wie sie eben Gemälde von Friedrich oder Dahl zelebrierten. Über dieses enge Korsett an Vorstellungen hinaus gelangte auch Johann Friedrich Reichardt nicht, der in seinen Überlegungen *Über das deutsche Singeschauspiel* das Ziel einer deutschen Oper in Abgrenzung zur italienischen verfolgte. Seinen Ausführungen fügte er einen Plan zu einer grossen deutschen Oper hinzu, die auf der Geschichte von Fingal und Komala aufbaut. Bereits die erste Szenenbeschreibung ist eigentlich wenig originell, auch das Motiv der Melancholie taucht wieder auf:

In Westen die letzten Strahlen der untergehenden Sonne, in Osten Aufgang des
Mondes durch leichtnebliges Gewölk. Der weisse Nebel sammelt sich um die Berge

²⁹¹ Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, Wolfhart Henckmann (Hrsg.), Hamburg 1990, S. 89.

²⁹² Vgl. den Brief Klopstocks an Gleim, Kopenhagen 31. Januar 1769, in: *Friedrich Gottlieb Klopstock. Werke und Briefe. Historisch-Kritische Ausgabe*, Horst Gronemeyer u.a. (Hrsg.), Abteilung Briefe: V, 1, Berlin, New York 1989, Zitat auf S. 120f.

²⁹³ Jahrmärker, *Ossian*, 1993, S. 53.

herum. Hinter den Bergen hervor schallen frohe Lieder von ferne her. Fingal erscheint einsam auf dem Felsen in sich versenkt [í]ō²⁹⁴

Analog zur Kulisse liesse sich ein Katalog der kompositorischen Stilmittel aufstellen, auf den die Komponisten zugriffen, um ein ossianisches oder nordisches Timbre zu erreichen. Zunächst konnten ganz simple und neutrale Effekte wie schlichte Harmonik, modale Wendungen, häufige und plagale Kadenzierung oder die gezielte Verwendung von Blechbläsern und tiefen Instrumenten zu Bedeutungsträgern des Vorzeitlichen oder Nördlichen funktionalisiert werden.²⁹⁵ Schon spezifischer war demgegenüber der Scotch snap, der gerade für die Verwirklichung eines schottischen Kolorits das geläufigste Mittel darstellte. Ende des 18. Jahrhunderts war dieser Rhythmus gar so beliebt, dass kaum eine an Ossian oder Schottland orientierte Oper ohne ihn auskommen konnte und daher einige Kritiker wegen des übermässigen Gebrauchs bisweilen ihren Unmut bekundeten.²⁹⁶ Als ein dramaturgisch konstitutiver Pfeiler fungiert der Scotch snap auch in Le Sueurs Oper *Ossian, ou Les Bardes* von 1804, einem Werk, das nicht nur als ein früher Vorläufer der Pariser Grand Opéra gilt, sondern vor allem die Kategorie der Ossian-Opern paradigmatisch vertritt. Nirgends werden historisches und lokales Kolorit durch Komponist und Librettist so konsequent angepeilt wie hier.²⁹⁷ Mit zwei leisen, einsamen Hornrufen, auf die jeweils eine kurze Stille folgt, stimmt Le Sueur den Zuhörer auf die ferne Lebenswelt Ossians ein. In der Handlung stehen sich die beiden Völker der Kaledonier und Skandinavier gegenüber, die auch kompositorisch voneinander abgegrenzt werden. Dabei attribuiert Le Sueur den Kaledoniern den Scotch snap und die Harfe und versucht, ihnen eine melodische Eigenheit zu verleihen, indem er volkstümliche Motive und Weisen kreiert, deren eigentümliche Gestaltungsart vermutlich durch die altnordischen Lieder in Labordes *Essai sur la musique ancienne et moderne* angeregt ist.²⁹⁸ Demgegenüber erhalten die kriegerischen Skandinavier ihr musikalisches Profil über punktierte Rhythmen, grosse Intervalle und Dreiklangsbrechungen, ihre instrumentale Ausrüstung bilden die Blechbläser und

²⁹⁴ Johann Friedrich Reichardt, *Über das deutsche Singeschauspiel*, in: Musikalisches Kunstmagazin, Bd. 1, St. IV, Berlin 1782, S. 161-166, hier S. 165.

²⁹⁵ Einen radikalen Ansatz unternahm diesbezüglich beispielsweise Méhul in seinem Schauspiel *Uthal* von 1810, indem er die Violinen gar nicht erst in die Orchestration einbezog, sondern seinen Streichersatz aus Bässen, Celli und Bratschen zusammensetzte. (Wessel, *Die Ossian-Dichtung in der musikalischen Komposition*, 1994, S. 141.)

²⁹⁶ Jahrmärker, *Ossian*, 1993, S. 118f.

²⁹⁷ Jahrmärker, *Ossian*, 1993, S. 78f.

²⁹⁸ Jahrmärker, *Ossian*, 1993, S. 120f. Zusammengetragen hatte die Lieder J.E. Hartmann in Kopenhagen.

Schlagzeuger. Ebenso treten in der Oper zuhauf Bardenchöre in Erscheinung, wobei schon im ersten Akt ein regelrechter *Chant de guerre* angestimmt wird (Bsp. 2).

Ob./Kl./
Fg./Hrn.

Stammes-
führer
der
Skandina-
vier

nous al-lons sur tes
pas

VI. I
mf

VI. II/Vl.
f

Bassi

pas ou fix - er la vic - toi - re
ou fix - er la vic - toi - re ou bra-

Bsp. 2: Le Sueur, *Ossian, ou les Bardes*, 1. Akt, 6. Szene, Takte 8–16

Die Einstimmigkeit des Chors ist zwar nicht mit aller Konsequenz gehandhabt, dafür wird der melodische Ambitus auf ein Minimum reduziert. Die Begleitung entspricht der gesteigerten Strophe bei Rossini: zu der harfenmässigen Figuration treten die wuchtigen Akkorde der Bläser und ersten Violinen auf den Taktschwerpunkt. Mit solchen Mitteln schöpfte Le Sueur in *Ossian, ou Les Bardes* das Reservoir an gängigen Charakteristika so ziemlich aus. Besonders stilbildend und eindrucklich muss dabei die unüberhörbare Präsenz der Harfe gewesen sein. Tatsächlich fordert die Partitur eine Besetzung von insgesamt zwölf Harfenisten, die sich auf zwei Stimmenparts aufteilen. Und gleich in der Introduction wird die

Harfe vor dem Hintergrund einer Morgenstimmung als genuin keltisches Instrument exponiert. Als eigentliches Attribut der antiken Barden bestand eine gewisse historische Notwendigkeit dazu, doch konnte der Einsatz einer Harfe auch als Signum dienen, um dem Zuhörer das Singen im Gesang gewissermassen kenntlich zu machen. Überblickt man die Vielzahl an musiktheatralischen Adaptionen eines ossianischen oder ihm verwandten Stoffes, so erweist sich die Harfe jedenfalls als ein nahezu unverzichtbarer Bestandteil solcher Werke.²⁹⁹

Zu all dem gesellte sich nicht zuletzt eine mystische Aura der Transzendenz. Gerade im Norden war der Glaube an die weissagende und überirdische Kraft einer Harfe fest verankert, weshalb sich dieses Motiv auch in der Mythologie aller nordischen Länder vorfindet, von Finnland über die Färöer bis zu Island.³⁰⁰ Ob in der Legende des finnischen Väinämöinen oder der Sage des schwedischen Strömkarl ó überall setzt das magische Saitenspiel übermenschliche Kräfte frei. Die Harfe war also mindestens ebenso stark mit dem Norden assoziiert wie mit dem antiken Griechenland oder der Engelsmusik. In der *AmZ* forderte ein Autor gar, man solle die alte Harfe der Waliser Barden wieder šgemeinnützigerō machen als die neu entwickelte von Erard.³⁰¹

Musikalische Nördlichkeitsvorstellungen konnten unter Verzicht auf die optischen Reize und orchestralen Effekte eines Bühnenwerks ó zumindest hinsichtlich der rhapsodischen Deklamation ó auch im kleinen Rahmen realisiert werden. War eingangs von der Zusammenarbeit zwischen Klopstock und Gluck die Rede, so gilt es festzuhalten, dass Gluck nicht der einzige blieb, der die musikalisierte Sprache der Klopstockschen Oden zum Anlass einer Vertonung nahm. Nachdem seine Umsetzung von den Zeitgenossen der 1770er Jahre als vollkommen neues poetisch-musikalisches Ganzes wahrgenommen worden waren,³⁰² folgten durch Neefe, Reichardt, C.Ph.E. Bach und später Schubert weitere Vertonungen. Auch die Fragmente Ossians fanden rasch Eingang in den Textkanon von Liedkomponisten. Obwohl dabei die Harfe als Begleitinstrument nur gelegentlich in Erscheinung tritt, so ist sie doch in den überwiegend mit Klavier ausgestatteten Werken nicht selten aufgrund der Imitation ihrer Zupf- und Arpeggio-Bewegungen sinnbildlich präsent.

²⁹⁹ Eine kleine Auswahl über die Verwendung der Harfe im Kontext von keltischen/nordischen Opernstoffen bietet: Hans Joachim Zingel, *Die Einführung der Harfe in das romantische Orchester*, in: *Die Musikforschung*, Jg. 2, Kassel, Basel 1949, S. 192-204, hier S. 199f.

³⁰⁰ Werner Danckert, *Das europäische Volkslied*, Berlin 1939, S. 334.

³⁰¹ *AmZ*, Bd. 21, Nr. 45, 10. November 1819, Sp. 755.

³⁰² Laurenz Lütken, *Identifikationsfigur Klopstock. Der Dichter als musikalische Bezugsgröße*, in: *Klopstock und die Musik. Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik*, Peter Wollny (Hrsg.), Jahrbuch 2003, Beeskow 2005, S. 31-39, hier S. 38.

Das gilt insbesondere auch für die Liedform, die Ende des 18. Jahrhunderts aus einem literarischen Vorbild erwuchs, nämlich für die Ballade. Die historische Genese dieses Genres ist ziemlich komplex, zumal der Terminus ursprünglich ein literarischer ist und erst durch die Vertonung von so bezeichneten Texten Eingang in die Musik gefunden hat. Überdies erweist sich bereits in der deutschen Literatur eine feste Umreissung angesichts der stilistischen Berührungsflächen mit der Romanze als problematisch, weshalb sich der Terminus auch in der Musik stets einer endgültigen Definition entzogen hat.³⁰³ Und dennoch hatten die Zuhörer um 1800 zunehmend eine bestimmte Vorstellung davon, was das eigentliche Wesen einer Ballade ausmache. Nicht die formale Anlage unterschied sie so sehr von Kategorien wie dem Lied oder der Arie, vielmehr lag die Differenz in ihrer narrativen Haltung, in der Konzentration auf das Moment des Erzählens. Carl Dahlhaus hat deswegen die Darstellungsweise der unmittelbaren Anrede als wesensbestimmenden Parameter des „Balladentons“ herausgekehrt: „Der Balladensänger ist ein Rezitator oder Rhapsode, der einem Kreis von Zuhörern eine Geschichte vorträgt.“³⁰⁴ Tatsächlich haben auch die damaligen Zeitgenossen die Imagination eines singenden Rhapsoden als prägend wahrgenommen und die Ballade als ein geeignetes Gefäß angesehen, um speziell die schauerlichen und schrecklichen Erzählungen der schottischen und nordischen Literatur in eine kunstwürdige Form zu überführen – wobei im Grunde genommen umgekehrt die hauptsächlich von Percy, Burns und Herder her bekannten Erzählungen die allgemeine Auffassung von einer Ballade erst paradigmatisch geformt hatten. Überlieferungen wie *Edward* oder *Erlkönig* standen dabei in der Beliebtheit unangefochten an der Spitze all dieser altertümlich und volkstümlich konnotierten Schauergeschichten.³⁰⁵ Unter dem Einfluss von Percy leistete dann Bürger mit seiner *Lenore* (1773) ein prototypisches Beispiel im deutschsprachigen Raum. Der narrative Inhalt wandelte sich dadurch zum massgeblichen Kriterium, das einen Ausweg aus der Begriffsvermischung von Ballade und Romanze erlaubte. Hegel attestierte der Romanze einen eher lyrischen Charakter und brachte sie besonders mit Spanien in Verbindung. Die geographische Heimat der Ballade, die vorwiegend den „Gemütsston der Klage [und] Schwermut“ bedient, erkannte er indessen in

³⁰³ Vgl. die Erörterung dazu bei: Florian Sauer, *Vokalballade nach 1700*, in: MGG, s.v. Ballade, Sachteil Bd. 1, Kassel u.a. 1994, Sp. 1118-1157, hier 1134-1141.

³⁰⁴ Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, 1980, S. 86f.

³⁰⁵ Ein Rezensent der *Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung* spricht von *Edward* als „seiner der gewaltigsten Ueberlieferungen des Alterthums“. BamZ, Jg. 1, Nr. 13, 31. März 1824, S. 118.

England und Deutschland.³⁰⁶ Das hierbei durchscheinende Nord-Süd-Denkschema ist aber bei August Wilhelm Schlegel bereits explizit zum Ausdruck gebracht:

Es ist bemerkenswert, daß in diesen südlichen Dichtungen [Romanzen] nirgends eine Spur von Gespenstern oder anderen Schreckbildern der Phantasie anzutreffen ist, da in den nordischen Balladen besonders der Engländer, Schotten und Dänen alle Schauer der Geisterwelt kalt und leise und um so erschütternder ins Leben hinüberwehen.³⁰⁷

Die geographische Dichotomie einer nordischen Ballade und südlichen Romanze impliziert gleichzeitig eine Art Tag-Nacht-Gegensatz, bei dem die Ballade zur Domäne der gespenstisch-schauerhaften Phantastik wird. Dieselbe ästhetische Polarität findet sich nochmals in Ignaz Jeitteles' *Aesthetischem Lexikon* von 1835-37.³⁰⁸

Als der musikalische Begründer der Ballade gilt bekanntermassen Johann Zumsteeg, dessen Idee, die Strophen in einem deklamatorischen Gestus durchzukomponieren, stilbildend wirkte. Weder Schubert noch Loewe konnten sich der Wirkung seiner Vertonungen entziehen und komponierten selbst eine ganze Reihe schauerlicher Lieder. Loewe widmete sich sogar nahezu ausschliesslich diesem Genre und galt den Zeitgenossen als der Balladen-Komponist schlechthin. Ein rascher Blick in die betreffenden Werke der beiden genügt, um das Wesen eines episch-erzählerischen Tones auszumachen: Es manifestiert sich in einer wechselnden Tempo- und Tonartengestaltung, die sich in ihrer Charakteristik am dramatischen Handlungsverlauf orientiert. Fast durchweg übernimmt der Klavierpart eine sehr tonmalerische Funktion. Die Singstimme erhält derweil einen rhapsodischen Grundzug, indem der Text an einen deklamatorischen, syllabischen Stil gebunden wird. Ausserdem werden bei Schubert Sequenzen von Rezitativen eingeschoben, während Loewe zwischendurch Passagen mit *ssotto voce* singen lässt.³⁰⁹

All diese musikalischen Umsetzungen von Nördlichkeit, von der Ballade bis zur Oper, sind vorwiegend kontinentaleuropäische Produkte und repräsentieren gleichsam eine

³⁰⁶ G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik III*, in: G.W.F. Hegel. Werke in zwanzig Bänden, Eva Moldenhauer, Karl Markus Michel (Redaktion), Bd. 15, Frankfurt am Main 1970, S. 423f.

³⁰⁷ A.W. Schlegel in einem Aufsatz über Bürger, zitiert nach: Sarah Jean Clemmens, *The Highland Muse in Romantic German Music*, Yale University 2007, S. 143.

³⁰⁸ Ignaz Jeitteles, s.v. *Ballade*, in: *Aesthetisches Lexikon*, Nachdruck der Ausgabe von Wien 1839, Hildesheim, New York 1978, S. 78.

³⁰⁹ Als Beispiele seien genannt: *Der Geistertanz* (D116), *Lodas Gespenst* (D 150) oder *Der Tod Oskars* (D 375) von Schubert; und *Edward* (op. 1) oder *Herr Oluf* (op. 2) von Loewe. Für die Balladen von Loewe vgl. auch den ö teilweise etwas zu schematisch vorgehenden ö Aufsatz von: Lutz Winkler, *Nordischer Ton in den Balladen von Carl Loewe?*, in: *Lied und Liedidee im Ostseeraum zwischen 1750 und 1900*, Ekkehard Ochs u.a. (Hrsg.), Frankfurt am Main u.a. 2002, S. 73-90.

kompositorische Aussenperspektive auf nordische Sujets. Sie haben keine unmittelbaren Vorlagen aus dem Norden, sondern sind vielmehr Nachformungen von literarisch vermittelten Vorstellungen. Die Komponisten versuchten, die skühnen Thatenō der norrönen Poesie in die Partitur zu bannen und unternahmen dies mit den geläufigen Mitteln, die auf musikalische Art Vorzeitlichkeit und Narrativität suggerierten. Bei einer szenischen Verwirklichung durfte dazu die Naturkulisse nicht fehlen, so wie auch Topoi wie Erhabenheit und Melancholie präsent blieben. Obwohl diese Komponenten alle an und für sich weder genuin national noch genuin nordisch waren, funktionierten sie trotzdem, besonders im Handlungskontext einer Oper, als echtes Kolorit und konnten bei entsprechendem Aufführungskontext gar als national rezipiert werden. Was bei Rossini in die Kategorie des reizvollen Exotismus gehört, ist bei Le Sueur als Teil einer französischen Gallier-Renaissance zu verstehen, an deren Virulenz der keltenbegeisterte Napoleon nicht unbeträchtlichen Anteil hatte. In Deutschland wiederum diente das Nordische als Plattform für eine vorgestellte Zusammengehörigkeit; was mit dem Norden konnotiert war, konnte ebenso in einer künstlerischen Aneignung nationale Identität und Gemeinschaft stiften. Neben den Hermann-Opern des 19. Jahrhunderts war beispielsweise Peter von Winters *Colma* (1809) durchaus als eine grosse deutsche Oper von nationalem Gehalt intendiert gewesen, fiel aber ó aus unterschiedlichen Gründen ó beim Publikum durch.³¹⁰ Und nicht von ungefähr kommt Wagners Einschätzung von Webers schauerlichem *Freischütz*-Singspiel als einer grossen deutschen Ballade.³¹¹

Wesentlich schwieriger gestaltet sich indessen die Frage nach der Manifestation von Nördlichkeit in reiner Instrumentalmusik. Weil hier ein expliziter Kontext fehlt, muss eine Bestimmung von Nördlichkeits-Parametern mit eher vagen, aussermusikalischen Bezügen zurechtkommen. Oechsle und Sponheuer haben in diesem Bereich erste Ansätze geleistet und den Sachverhalt an den Beispielen von Bach und Buxtehude gewissermassen vom anderen Ende angepackt.³¹² Wenn der Norden primär mit den Ideen von Melancholie und Erhabenheit assoziiert ist, so kann auch eine auf dieser Ästhetik aufbauende Komposition als nördlich empfunden werden. Sucht man folglich nach instrumentalen Formen, die um 1800 aufgrund ihrer formalen Anlage solche Konzepte repräsentieren, dann sind dies die Fantasie und die

³¹⁰ Vgl. dazu Jahrmärker, *Ossian*, 1993, S. 221ff.

³¹¹ Sauer, *Vokalballade nach 1700*, in: MGG, s.v. Ballade, 1994, Sp. 1151.

³¹² Für das Folgende: Bernd Sponheuer, *Zur Kategorie des šGotischenō (nicht nur) in der Bach-Rezeption des 18. und 19. Jahrhunderts*, in: *Rezeption als Innovation. Festschrift für Friedhelm Krummacher zum 65. Geburtstag*, Bernd Sponheuer u.a. (Hrsg.), Kassel 2001, S. 217-246; sowie Siegfried Oechsle und Bernd Sponheuer, *Buxtehude, Nördlichkeit, Erhabenheit*, unveröffentlicht.

Fuge.³¹³ Innerhalb dieser Formen generiert sich eine dialektische Dynamik zwischen Motivik und Form, zwischen Verworrenheit im Kleinen und Klarheit im Ganzen, die sich am Ende auf einer gleichsam höheren Anschauungsebene auflöst. Solchermassen auskomponierte Prozesshaftigkeit referiert weniger auf ein Schrecklich-Erhabenes als auf die Definition von Erhabenheit in der Formulierung Moses Mendelssohns: „grösste Einheit in der reichsten Mannigfaltigkeit.“³¹⁴ Oder sie bezieht sich eben in metaphorischer Weise auf die Überwindung von grüblerischer Melancholie hin zu befreiender Klarsicht.

Deswegen muss eine Fantasie oder Fuge natürlich noch nicht zwingend mit dem Norden in Verbindung gebracht werden, schliesslich ist die Zuordnung von Norden und Erhabenheit oder Norden und Melancholie keine uneindeutige. Dennoch liefern Oechsle und Sponheuer Indizien für eine assoziative Verknüpfung: Zum einen betreffen sie die Rezeption von Bachs kontrapunktischer Musik als einer gotischen und damit höchst romantischen Kunst ab zirka 1800, bei der das Gotische auch eine geographische Dimension impliziert; zum anderen das schon bei Mattheson bemerkbare Verständnis des barocken „stylus phantasticus“ Buxtehudes und anderer Zeitgenossen als eines vorwiegend (nord-)deutschen Stils in Abgrenzung zu südländischer Kantabilität. Das verschlungene, labyrinthische Fantasieren auf der Orgel oder auf dem Klavier kommt aus solcher Perspektive einem kontrastvollen Impetus gleich, den schon John Dennis mit seinem Erleben der auf „horror“ und „delight“ basierenden Erhabenheit der Schweizer Alpenlandschaft in Verbindung gebracht hatte.³¹⁵ Es bleibt jedoch fraglich, inwieweit es sich in diesen Fällen tatsächlich um ein bewusstes und unmittelbares Auskomponieren von Nördlichkeits-Vorstellungen handelte. Der wirklich direkte Bezug zum Norden wird bei Buxtehude effektiv erst Ende des 19. Jahrhunderts bei Spitta und Kretzschmar hergestellt, wo dessen Musik als eine nordisch-maritime wahrgenommen wird. Wie bei Bach scheint es also in erster Linie eine nachträgliche Konstruktion von theoretischer oder historiographischer Seite zu sein, die aus einem bestimmten Geschichtsbild oder aus einer bestimmten Absicht heraus argumentiert. Diese Auslegung von Nördlichkeit, die auf einer polyphonen Satztechnik gründet, war allerdings weder für die Konstitution noch für die Rezeption von Gades Frühwerk von Bedeutung. Entscheidenden Anteil daran hatte vielmehr die Überlieferung und Wahrnehmung von ursprünglicher Musik aus dem Norden.

³¹³ Vgl. dazu auch das Kapitel *Pole melancholischer Erhabenheit: Fantasie und Fuge* in: Wald, „Ein Mittel wider sich selbst“, 2010, S. 370-383.

³¹⁴ Zitiert nach: Lütteken, *Das Monologische als Denkform in der Musik*, 1998, S. 509.

³¹⁵ Oechsle, Sponheuer, *Buxtehude, Nördlichkeit, Erhabenheit*, S. 3.

4.4.) „Alte Liederkraft“

Lenkt man abschliessend den Fokus auf die aus den nordischen Ländern stammende Musik, wird rasch ersichtlich, dass sich auch hier die grundsätzlichen Bilder über den Norden wiederfinden. Als Einstieg soll das früheste notierte Beispiel norwegischer Volksmusik dienen,³¹⁶ das 1740 in Hamburg durch Mattheson erstmals veröffentlicht und zwei Jahre darauf bei Mizler, in dessen *Musikalischer Bibliothek*, in ausführlicher Besprechung abgedruckt wurde. Mag der kleine Volkstanz damals durchaus als exotische Kuriosität von Interesse gewesen sein, so lag das eigentlich Merkwürdige an der dazu mitgeteilten Geschichte.³¹⁷ Unter dem Titel *Unterirdisches Klippenconcert, von den unterirdischen Geistern in Norwegen gehalten, und mit glaubwürdigen Urkunden bewiesen* legte Mattheson seinen Lesern einen durch den norwegischen General und Musikdilettanten Bertouch zugesandten und persönlich beglaubigten Zeugenbericht vor, in dem die darin verwickelten Personen ganz ernstlich zu Protokoll geben, am Weihnachtsabend des Jahres 1695 auf einer Klippe in der Nähe der Stadt Bergen einem gespenstischen Konzert unterirdischer Höllengeister beigewohnt zu haben. Der Hinweis auf diese mitternächtliche Musizierstunde sei dabei von einem bediensteten Bauern ausgegangen. Die beigelegte Melodie hat der Referent dieser Merkwürdigkeit, Heinrich Meyer, seines Zeichens Stadtmusikant in Christiania bey Aggerhuus, aus dem Gedächtnis aufgezeichnet; sie soll angeblich mit jener aus der Klippe entsprungenen identisch sein.

Bemerkenswert an dieser behaupteten Geschichte ist, wie eine der wohl frühesten und aufgrund der Verbreitung durch Mattheson und Mizler vermutlich bekanntesten Mitteilungen über Musik in Norwegen verquickt ist mit unterirdischen, teuflischen Geisterwesen und einem Schauplatz, der mit mitternächtlichen Meeresklippen geradezu dem Topos des Schrecklich-Erhabenen entspricht. Die ambivalente Faszination ist auch hier aufgrund der Verbindung von kunstvoller Musik mit schauderhafter Atmosphäre präsent. Die norwegische Musik wird damit eingebettet in ein typisches Nordbild und manch einer wird dieses Kuriosum, das aufgrund der zweifachen Erscheinung offensichtlich für ziemlich bemerkenswert befunden wurde, gerne geglaubt haben.³¹⁸ Mizler selbst versuchte, dieses Konzert, bei dem erst [í]

³¹⁶ Harald Herresthal, s.v. *Johan Georg von Bertouch*, in: MGG, Personenteil Bd. 2, Kassel u.a. 1999, Sp. 1478-80.

³¹⁷ Für das Folgende: Lorenz Mizler, *Musikalische Bibliothek oder Gründliche Nachricht nebst unpartheyischem Urtheil von alten und neuen musikalischen Schrifften und Büchern, des andern [2.] Bandes Dritter Theil*, Leipzig 1742, S. 151-169.

³¹⁸ Der Hinweis auf dieses Klippenkonzert erscheint sogar noch bei Forkel, der das Ganze zwar auch für eine Fabel hält, das „unterirdische Concert“ der Einmaligkeit wegen aber doch nicht „unangezeigt lassen“ will und

ein Accord angeschlagen, hernach ein gewisser Ton gegeben, um die Instrumente zu stimmen, dann ein Vorspiel auf einer Orgel [folgte], und gleich darauf [í] mit Singestimmen, Zinken, Posaunen, Violinen und andern Instrumenten ordentlich musicirt [wurde],³¹⁹ aus naturgegebenen Umständen zu erklären, weil ihm solches als ein artig ausgesonnenes Märchen vorkommt.³²⁰ Stattdessen muss seiner Meinung nach das erlebte Phänomen daher rühren, dass der Wind auf verschiedene Weise durch die Ritzen gepfiffen habe, weswegen das unterirdische Klippenconcert nichts anderes als ein aussergewöhnliches Naturphänomen sei.

Die Projektion einer engen Verquickung von Musik und Natur im Norden taucht dann besonders ab der frühen Romantik vermehrt auf. Bei Arndt beispielsweise ist das Erleben einer musiksprudelnden Natur im Norden zusätzlich gepaart mit der Vorstellung einer Existenz von Fabelwesen: „Dann ging ich ein Stündchen spazieren und wanderte in süßen Träumen durch Tannen und Birken längs dem Strom und hörte des Strömkarls Harfenspiel aus der Tiefe und den Gesang der schwedischen Nachtigall.“³²¹ Die idyllische Natur füllt sich hier ganz von selbst durch bezaubernde Klänge, die Grenze zwischen Natürlichem und Übernatürlichem schwindet. Das an sich gewöhnliche Plätschern des Flusses wird durch das Erfahren reiner Natur kraft einer vorgeformten Vorstellung zu einem betörenden Harfenspiel eines Wassermanns mythisiert.

In einem längeren Artikel der *AmZ* über den *Zustand der Musik in Schweden*, dessen Verfasser wahrscheinlich Gottfried Wilhelm Fink ist, wird dieses musikalische Erleben nordischer Natur noch intensiviert:

„Wer sich in die furchtbare Stille der nordischen Natur hineinwagt, wird in Bergen und Thälern Töne vernehmen, die in die tiefsten Tiefen der Gemüther dringen, so dass er glauben möchte, an der Urquelle aller Musik und Poesie zu seyn. [í] In dem Munde des Volkes leben diese Klänge, die sich bis jetzt der Gewalt einer unzarten Entwicklung entzogen haben, noch fort.“³²²

deswegen unter die Rubrik „Schweden“ einordnet (Johann Nikolaus Forkel, *Allgemeine Literatur der Musik*, Leipzig 1792, S. 133).

³¹⁹ Mizler, *Musikalische Bibliothek*, 1742, S. 155. Es ist weiterhin bezeichnend, dass hier mit der Orgel, den Zinken und Posaunen höchst kraftvolle, laute Instrumente aufgezählt werden. Es soll also ein gewaltiger, eben schrecklicher Eindruck vermittelt werden.

³²⁰ Mizler, *Musikalische Bibliothek*, 1742, S. 163.

³²¹ Arndt, *Reise durch Schweden*, Theil 3, 1806, S. 45. Der Strömkarl ist in der schwedischen Mythologie ein Wassermann, der angeblich betörend schön singen soll und gelegentlich auf der Harfe oder Fidel spielt.

³²² *AmZ*, Bd. 28, Nr. 47, 22. November 1826, Sp. 768.

Die nordische Natur (es wird nicht von schwedischer Natur gesprochen!) erscheint als ein konservierendes Reservat, wo der ursprüngliche Schöpfungsakt von Musik und Poesie gewissermassen nachträglich hautnah nachvollzogen werden kann, wo alle Lieder gleichsam neugeformt und in unverbrauchter Reinheit aus Bergen und Tälern entschweben. ›In Wahrheit das Element dieser Lieder ist [í] die ganze nordische Natur,‹³²³ heisst es noch im selben Artikel, der zugleich in Anlehnung an die Antithetik von Natur und Zivilisation unterstreicht, dass sich jene Liederklänge im Volksmund erhalten haben. Zu Gades Zeit hat Schilling in seinem *Universal-Lexicon der Tonkunst* diese Aussage unter dem Stichwort ›Skandinavische Musik‹ mittels wortwörtlicher Übernahme sozusagen enzyklopädisch beglaubigt, der ganze lexikographische Teil über Schweden fusst praktisch auf dem Vorgängertext aus der *AmZ*.³²⁴

Die Idee einer poetischen Verschmelzung von Natur und Musik im hohen Norden hatte als geglaubte Realität noch gegen Ende des Jahrhunderts Bestand:

›Wie still auch in diesem Lande [Norwegen] entlang der tiefen Seethäler fast Alles dem Auge erscheint, so herrscht doch selten völliges Schweigen. Das Ohr wird durch tausend Stimmen fortwährend wach erhalten. [í] Jeder Lufthauch, der sich durch die Fichtenwälder stiehlt, erweckt im Durchzuge diese Musik. Die steifen Nadeln der Tanne und Fichte schwingen und zittern mit den Luftwellen wie die Saiten von musikalischen Instrumenten, so daß jeder Hauch des Nachtwindes in einem norwegischen Walde Myriaden zarter Harfen erklingen macht, und diese sanfte aber trauervolle Musik rauscht [í] die ganze Nacht hindurch.‹³²⁵

Konsequenterweise musste der Mensch, der seit Geburt solchen Urkräften ausgesetzt war, genauso durchdrungen sein von dieser Natur und ihren Liedern, musste eigentlich prädestiniert sein zum Singen. Bereits Hausmann beobachtete auf seiner Reise folglich: Das ›schwedische Volk besitzt [eine] natürliche Anlage für den Gesang.‹³²⁶ Entsprechendes findet man über Dänemark in einer Besprechung zu Weyses Oper *Ludlams Höhle*: ›Das Talent zu Balladen und Romanzen war von uralten Zeiten in dem Volke der Dänen vorzüglich heimisch; sollte also (durch Geburt oder Aufenthalt) Herrn Weise [!] auch überkommen sein.

³²³ *AmZ*, Bd. 28, Nr. 47, 22. November 1826, Sp. 770.

³²⁴ Gottfried Wilhelm Fink, Friedrich Gustav Schilling, s.v. *Skandinavien ó Skandinavische Musik*, in: *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, Gustav Schilling (Hrsg.), Bd. 6, Stuttgart 1838, S. 398.

³²⁵ *DMZ*, Jg. 3, Nr. 5, 4. Februar 1872, S. 39f.

³²⁶ Hausmann, *Reise durch Skandinavien*, Theil 3, Göttingen 1814, S. 81f.

Wahrlich ein neidenswerthes Geschenk.³²⁷ Und wer die Romane von Walter Scott verschlang, dem drängte sich unweigerlich ein ganz ähnlicher Eindruck auf, sind dieselben doch immer wieder dramaturgisch angereichert mit Liedern, die in Form einer šNorwegian invocationö oder von šwild, solemn, and simple airsö als fester Bestandteil nordischer Lebenssitten geschildert werden. Aus dieser Lektüre resultierte wiederum die verbreitete Popularität solcher Lieder:

šDas allgemeine Interesse aber, welches man in der neuern Zeit auch in Deutschland an schottischen Sitten und Eigenthümlichkeiten nimmt, besonders durch die Walter Scottschen Romane veranlaßt, wird diesen [schottischen] Liedern schon deshalb eine allgemeine Verbreitung verschaffen.ö³²⁸

Auch E.T.A. Hoffmann kam nicht umhin, in seiner Kurzgeschichte über die Bergwerke zu Falun die Stollenarbeiter ein ó obligat altes ó Lied singen zu lassen:

šEs wurde ihm [Elis Fröbom] unbeschreiblich wohl zumute, aber der Tränen konnt÷er sich vor Rührung kaum enthalten, als einige der jüngeren Knappen ein altes Lied anstimmten, das in gar einfacher, in Seele und Gemüt dringender Melodie den Segen des Bergbaus pries.ö³²⁹

Selbst unter der Berücksichtigung, dass in romantischer Literatur an sich häufig Lieder eingeflochten wurden und hier die rührende Weise primär an das Motiv der Bergmänner gekoppelt ist, schwingt aufgrund der Lokalisierung in Mittelschweden die Verbindung mit dem Norden untergründig mit. Die topographische Kulisse verlangte gewissermassen nach einem adäquaten künstlerischen Ausdruck ó genau wie bei der in dieser Hinsicht frühesten bekannten Komposition, *L'invocazione del Sole alla mezza notte in Laponia* von Abt Vogler, der das Gesangs-Terzett anlässlich einer Reise von drei Freunden ins ferne Lappland niederschrieb. In Erwartung des Anblicks der mitternächtlichen, nie untergehenden Sonne wollte die kleine Expeditionsgruppe die Kulmination dieses erhabenen Naturschauspiels mittels einer kunstvollen musikalischen Darbietung angemessen würdigen.³³⁰ Voglers kurze

³²⁷ BamZ, Jg. 2, Nr. 13, 30. März 1825, S. 100.

³²⁸ BamZ, Jg. 1, Nr. 18, 5. Mai 1824, S. 161.

³²⁹ E.T.A. Hoffmann, *Die Bergwerke zu Falun*, 2001, S. 222f.

³³⁰ Heinrich Schwab, *Epilog: Musik und Landschaft*, in: Musikgeschichte Nordeuropas, Greger Andersson (Hrsg.), Stuttgart 2001, S. 397-425, hier S. 403. Schwab liefert weitere Beispiele für die Vertonung nordischer Landschaft im 19./20. Jahrhundert.

Komposition ó als Beilage erschienen in der *AmZ*³³¹ ó huldigt dem lebensspendenden Gott des Lichts, beginnt unter der Anweisung *špatetico* in einem ehrfurchtsvollen *pianissimo*, steigert sich dann zum *forte* und drückt im zweiten Teil die Hoffnung aus, der Gesang möge aus den Höhlen als škaltet Echo zurückschallen, so dass Sänger und Natur gewissermassen in harmonisch-musikalischem Einklang stehen. Obwohl Vogler selbst nie vor Ort war, reproduziert auch er das klischeehafte Bild einer felsigen, höhligen Gegend.

Der Faszination an den einfachen, mit der urwüchsigen Natur verwobenen Gesängen im Norden stand die Auffassung von der Qualität einer dortigen Kunstmusik praktisch diametral gegenüber ó gerade weil das Volk eben vom modernen Fortschritt noch nicht verdorben war. Freilich kam es in Stockholm und Kopenhagen, und zwar vorab in der Gattung der Oper, zu nicht unbedeutenden Produktionen, doch gingen diese Erzeugnisse zum einen auf die Initiative und Förderung des Königshauses, also eines europäisch-dynastischen Adels, zurück und wurden zum anderen hauptsächlich hervorgebracht von einer Künstlerelite aus Italien, Frankreich und namentlich Deutschland. Lange Zeit fand der musikalisch-praktische Austausch fast ausschliesslich in eine Richtung statt: Deutsche Komponisten wie Schulz, Kunzen, Kuhlau, Naumann, Kraus, Vogler und andere erhielten in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine Anstellung an den Höfen in Kopenhagen oder Stockholm, wodurch die musikalischen Institutionen beiderorts stark deutsch geprägt waren. Teilweise waren dieselben Komponisten verwickelt in die Herausbildung einer nationalen Opernkultur.³³² Gerade in Bezug auf Kopenhagen lässt sich dieser Sachverhalt unter anderem daraus erklären, dass das dänische Königreich damals bis nach Altona reichte, während gleichzeitig die Sprachgrenze vor territorialen Abgrenzungen nicht Halt machte: Für den 1774 in Altona geborenen deutschsprachigen Weyse war es alles andere als abwegig, eine Anstellung am Kopenhagener Hof anzunehmen, wo noch bis ins 19. Jahrhundert die deutsche Sprache gegenwärtig war.³³³ Demgegenüber kam einheimischen Komponisten oftmals eine marginale Rolle zu, Bedeutung über die Landesgrenze hinweg erreichten sie kaum. Erst im 19. Jahrhundert traten mit A.F. Lindblad und J.P.E. Hartmann ansatzweise Komponisten aus

³³¹ *AmZ*, Bd. 1, Nr. 37, 12. Juni 1799, Sp. 592 (Beilage Nr. 14). Siehe Anhang S. 263f.

³³² Siehe beispielsweise das als schwedische Nationaloper rezipierte Werk *Gustaf Wasa* von Naumann und Kellgren, nach einer Idee von Gustaf III., oder die Oper *Holger Danske* von Kunzen und Baggesen, die anlässlich ihrer Aufführung 1789 eine nationale Debatte über den Einfluss der Deutschen in Dänemark auslöste, ein brisantes Thema, das seit der Affäre Struensee schwelte. (Dazu weiterführend: Ole Feldbæk, Vibeke Winge, *Tyskerfejden 1789-1790. Den første nationale konfrontation*, in: *Dansk Identitetshistorie*, Bd. 2: *Et yndigt land*, Ole Feldbæk (Hrsg.), Kopenhagen 1991, S. 9-110.)

³³³ Konrad Küster, *Der šnordische Tonō in der Musik: Zwischen Fremdprojektion und Selbstidentifikation*, in: *Das große nordische Orakel. Henrik Ibsen als Leitbild der Moderne*, Heinrich Anz (Hrsg.), Berlin 2009, S. 28-57, hier S. 34f.

Skandinavien in den deutschen Ländern in Erscheinung. Der musikalische Kulturtransfer glich zunächst also einer Einbahnstrasse.

In der Aussenperspektive ó vom Standpunkt der Kunstmusik her betrachtet ó wurde daher das eigene Kunstniveau dieser Länder nicht gerade hoch eingestuft, was sich manchmal auch in abschätzigen Äusserungen über die künstlerische Qualität ihrer Volkslieder niederschlug. Dementsprechend konnte Hausmann, kurz nachdem er die natürliche Veranlagung der Schweden für den Gesang anerkennend konstatiert hatte, trotzdem bemerken, dasselbe Volk habe keinen šwahren Sinn für die Musikö,³³⁴ weil es über den Volksgesang hinaus nichts Bedeutendes vorzuweisen habe. Für diese Auffassung finden sich genügend weitere, ziemlich drastisch formulierte Belege: Ein unbekannter Schreiber berichtet 1783 aus dem damals noch Finnland zugehörigen Wiburg, dass die šdasige Music Liebhaberey fast noch im Schlafe liegetö,³³⁵ während der in Kopenhagen wirkende Johann Abraham Peter Schulz in einer knapp gefassten Abhandlung über Musik und Bildung in den Dänischen Staaten davon spricht, dass šdie Musik noch so ganz in ihrer ersten Kindheit, und sogar der Choralgesang in den Kirchen blos ein rohes Geschrey ohne reine Intonation und Zusammenstimmung seyö.³³⁶ Als ähnlich rückständig wird die Musik in einem Artikel der *Deutschen Monatsschrift* gehandelt, wo den Schweden jegliche National-Musik abgesprochen und den abergläubischen Finnen bloss ein unmusikalisches Gebrüll zugestanden wird.³³⁷ Schubart, der in seinen *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* ein marginales Kapitel der Musik in Schweden und Dänemark widmete, meinte gleich einleitend lapidar: šDiese beyden nordischen Königreiche haben nie Epoche in der Tonkunst gemacht.ö³³⁸ Zwischenteils verkümmerte die Musik in Schweden angeblich dermassen, dass š1715 nur zwey Menschen in Stockholm waren, die Noten lesen konntenö,³³⁹ und ebenso wenig hatte bis dahin Dänemark šeinen einzigen großen Musiker hervorgebracht: wer dort glänzte oder noch glänzt, ist entweder Welscher oder Deutscher!ö.³⁴⁰

³³⁴ Hausmann, *Reise durch Skandinavien*, Theil 3, 1816, S. 83.

³³⁵ R.G.W.A., *Aus einem Briefe aus Wiburg in Finnland, 1783*, in: *Magazin der Musik*, Carl Friedrich Cramer (Hrsg.), Jg. 2, Hälfte 1, Hamburg 1784, S. 25-30, hier S. 25.

³³⁶ Zitiert nach: Daniel Gottlob Türk, Rezension zu: *Gedanken über den Einfluß der Musik auf die Bildung eines Volks, und über deren Einführung in den Schulen der Königl. Dänischen Staaten*, von J.A.P. Schulz, Königl. Kapellmeister, in: *Allgemeine deutsche Bibliothek*, Carl Ernst Bohn (Hrsg.), Bd. 107, St. 1, Berlin 1792, S. 172-175, hier S. 173.

³³⁷ D.M., *Ueber die National-Musik einiger nordischen Völker*, in: *Deutsche Monatsschrift*, Friedrich von Gentz (Hrsg.), Jg. 3, Bd. 2, Juni 1792, Berlin, S. 124-132. Ganz nach damaliger Sichtweise werden hier auch Wenden, Slavonier und Letten mit einbezogen.

³³⁸ C.F.D., Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Nachdruck der Originalausgabe von Wien 1806, Fritz und Margrit Kaiser (Hrsg.), Hildesheim 1969, S. 240.

³³⁹ Schubart, *Ästhetik der Tonkunst*, 1969, S. 242.

³⁴⁰ Schubart, *Ästhetik der Tonkunst*, 1969, S. 244.

Die Ursache, wieso es ó sogar um 1840 ó weder in Dänemark noch Schweden šwahrhaft große vaterländische Tonsetzer giebtō, sieht Schilling in der šharten Nothwendigkeitō, die sich šunter dem nordischem Himmelō aller emporstrebenden Kunst entgegenstellt, und wodurch sich der Geist des Volkes vielmehr der Befriedigung existenzieller Bedürfnisse zuwendet.³⁴¹ Zuvor hatte im Prinzip schon Hegel dieselbe Erklärung hergeleitet, indem er die persistente Meinung über die eigentliche Inexistenz musikalischer Kunst im Norden in das praktische Modell der Klimatheorie integriert hatte. Im Rahmen seiner Überlegungen zu Genie und Talent kommt Hegel zum Schluss, das künstlerische Schaffen fordere als unabdingbares Ingrediens ein šnatürliches Momentō, eine Seite der šUnmittelbarkeit und Natürlichkeitō, die ein genialer und talentierter Künstler šin sich vorfinden mussō.³⁴² Diese quasi angeborene Komponente finde ihren Ursprung in den natürlichen Lebensbedingungen. Folglich sind für Hegel šdie verschiedenen Künste mehr oder weniger nationell und stehen mit der Naturseite eines Volkes im Zusammenhangeō.³⁴³ Das Hervorbringen von Talenten und Genies wird also in Abhängigkeit von der Beschaffenheit der Natur gebracht, womit Hegel zu der vielzitierten Auffassung gelangt:

šDie Italiener z. B. haben Gesang und Melodie fast von Natur, bei den nordischen Völkern dagegen ist die Musik und Oper, obgleich sie die Ausbildung derselben sich mit großem Erfolg haben angeeignet sein lassen, ebensowenig als die Orangenbäume vollständig einheimisch geworden.ō³⁴⁴

Der grosse Erfolg hinsichtlich šMusik und Operō reduziert sich wohl auch hier auf Kopenhagen und Stockholm, jedoch erscheint er vielmehr als ein von aussen hereingetragener, eben ein durch künstliche Ausbildung veranlasster und nicht aus heimischer Natürlichkeit entsprungener. Kurzum: Genies gedeihen im Norden ebenso schlecht wie Orangenbäume. Es ist ausserdem bezeichnend, dass Hegel für diesen Nord-Süd-Vergleich gerade die Musik wählte. Niedergeschrieben zu einer Zeit, da die italienische Oper unter Rossini allgegenwärtig war und aus dem Norden bloss vereinzelte Volksliedsammlungen bekannt waren, musste der Unterschied in der Kunst zwischen nördlichem und südlichem Klima gerade hier am schärfsten zu Tage treten.

³⁴¹ Fink/Schilling, *s.v. Skandinavien ó Skandinavische Musik*, 1838, S. 397.

³⁴² G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, in: G.W.F. Hegel. Werke in zwanzig Bänden, Eva Moldenhauer, Karl Markus Michel (Redaktion), Bd. 13, Frankfurt am Main 1970, S. 367.

³⁴³ Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, 1970, S. 368.

³⁴⁴ Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, 1970, S. 368.

Dieses allgemein vertretene, ungnädige Urteil über den musikalischen Kunststandard im Norden wirkte offenbar derart stigmatisierend, dass ein Berichterstatter aus Schweden noch 1822 nicht ohne Stolz in der *AmZ* verkündete:

§Es sey dem Ref. vergönnt, bey dieser Gelegenheit noch einen Beweis anzuführen, dass wir Nordländer [!] doch auch etwas Vorzügliches in musikalischer Hinsicht leisten können, und Mad. Casagli, eine geborne Schwedin, [í] zu erwähnen. Schon seit einigen Jahren ist sie in Italien, wo ihr schöner Gesang allenthalben den grössten Beyfall findet.ö³⁴⁵

Für die Vorstellungen über die Musikzustände im Norden war also, nicht anders als für die Bilder vom Norden überhaupt, die klimatheoretische Schablone von massgeblicher Konstitution. Die harten Naturgegebenheiten unterdrückten dem allseitigen Konsens nach eine höhere Entfaltung von Kunst und Bildung, und aus dieser Feststellung heraus resultierte die bequeme antithetische Formel, bei der auf der einen Seite die Natur und Unbildung figurierten und auf der anderen die Zivilisation und Kunst. Aus musikalischer Perspektive hielt sich diese Gleichung auch deswegen so hartnäckig, weil bis in die Zeit Gades kaum eine bedeutende Persönlichkeit aus dem Norden in Erscheinung trat. Und nur aus diesem starren Denkmuster heraus erklärt sich, dass es Schilling als ein unbegreifliches Rätsel vorkam, warum die Schotten keine höhere Musik als das Pfeifen der Dudelsäcke hervorgebracht hatten, obwohl sie angeblich über ein besseres Bildungssystem verfügten als die Engländer.³⁴⁶ Bildung musste Kunst generieren, wohingegen die lebendige Tradition von Volksliedern ein Merkmal der naturnahen, unterentwickelten Völker war. Oder in den Worten Hegels: §Das Volkslied [ist] am meisten nationell und an Seiten der Natürlichkeit geknüpft, weshalb das Volkslied auch den Zeiten geringer geistiger Ausbildung angehört und am meisten die Unbefangenheit des Natürlichen bewahrt.ö³⁴⁷

Aufgrund solcher Logik rückten die als naturverbunden angesehenen Völker des Nordens rasch in den Fokus der kollektiven Volksliedeuphorie, deren Initialzündung auf deutschem Boden im Wesentlichen von Herder ausgegangen war. Eine bereits 1774 konzeptionierte Ausgabe von Volksliedern brachte Herder 1778/79 unter dem Titel *Volkslieder nebst untermischten anderen Stücken* zum Druck. Bestand sie zunächst allein aus deutschen, englischen und nordischen Beiträgen, so erfuhr sie in der endgültigen Version eine

³⁴⁵ *AmZ*, Bd. 24, Nr. 26, 26. Juni 1822.

³⁴⁶ Fink/Schilling, s.v. *Schottland ó Schottische Musik*, 1838, S. 253.

³⁴⁷ G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, 1970, S. 368.

Ausdehnung auf praktisch ganz Europa. Der Grossteil stammte jedoch weiterhin aus den nördlichen Regionen, wobei Herder sogar zu differenzieren vermochte zwischen šskaldischenō, šeddischenō, šnordischenō, šossianischenō, šschottischenō, šgrönländischenō, šlappländischenō und šdänischenō Liedern.³⁴⁸ Der Antrieb, der Herder seinerzeit veranlasst hatte, diese epochemachenden Sammlungen in Angriff zu nehmen, dürfte hinlänglich bekannt sein: Unter der eigenen Prämisse einer simultanen Entstehung von Sprache und Musik war ihm das Volkslied als Produkt des Volkes nicht nur Ausdruck eines natürlichen Ineins der beiden Formen, sondern zugleich authentisches Zeugnis einer frühzeitlichen und ursprünglichen Kultur, deren wilde und sinnliche Erzeugnisse das ideale Rezept verkörperten gegen die von Künstelei beherrschte Gegenwartskunst.³⁴⁹

Je fremdartiger ein Lied wirkte, umso älter und echter musste es demnach sein. Wie sehr dabei die Vorstellung eines schlichten, volkstümlichen Gesangs als ästhetisches Bedürfnis produktiv wirkte, belegen die gegen Ende des 18. Jahrhunderts in hoher Zahl auftauchenden šLieder im Volkstonō, denen J.A.P. Schulz den berühmt gewordenen šSchein des Bekanntenō einverleiben wollte.³⁵⁰ Das Paradoxon eines artifiziell hergestellten Volkslieds veranschaulicht, dass im allgemeinen Geschmacksurteil der volkstümliche Rohstoff nach einer kunstgerechten Brechung verlangte, die allerdings den Schein des Naiven und Natürlichen wahren sollte. So wie Herder in seine Kollektion auch Auszüge aus Shakespeare aufnahm, wurden noch in Armins und Brentanos *Des Knaben Wunderhorn* (1805-08 erschienen) etliche Lieder stilistisch und inhaltlich dem gewünschten Ideal angepasst.³⁵¹ Diesem künstlerischen Zurechtbiegen wurde auch die nordische Dichtung unterzogen, obwohl jene gerade wegen ihrer Rohheit und Unvermitteltheit Faszination ausübte: Herder schwärmte von der šzaubermässigenō, šfeierlichenō Art und dem šsinnlichenō, šklarenō Ausdruck.³⁵² Mit ähnlichen Worten beschrieb Wilhelm Grimm seinen štiefsinnigenō und šgewaltigenō Eindruck von den dänischen Heldenliedern:

³⁴⁸ Johann Gottfried Herder, *Volkslieder*, 1778/1779, in: Johann Gottfried Herder Werke in zehn Bänden, Günter Arnold u.a. (Hrsg.), Bd. 3: Volkslieder. Übertragungen. Dichtungen, Ulrich Gaier (Hrsg.), Frankfurt am Main 1990, S. 69-428.

³⁴⁹ Dazu ausführlicher: Walter Wiora, *Herders Ideen zur Geschichte der Musik*, in: Im Geiste Herders. Gesammelte Aufsätze zum 150. Todestag J.G. Herders, Erich Keyser (Hrsg.), Kitzingen am Main 1953, S. 73-128; Heinrich Schwab, *Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied. Lied und Liedästhetik der mittleren Goethezeit (1770-1814)*, Saarbrücken 1964.

³⁵⁰ J.A.P. Schulz, *Vorbericht*, in: *Lieder im Volkston*, Teil I, Berlin 1785². Siehe dazu auch: Schwab, *Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied*, 1964, S. 98-124.

³⁵¹ Heinz Rölleke, *Des Knaben Wunderhorn. Eine romantische Liedersammlung: Produktion, Distribution, Rezeption*, in: Von Volkston und Romantik: "Des Knaben Wunderhorn" in der Musik, Antje Tumat (Hrsg.), Heidelberg 2008, S. 95-114, hier S. 99f.

³⁵² Herder, *Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker*, 1993, S. 472.

§Sie haben alle etwas uranfängliches, rohes: die Form ist oft ganz vernachlässigt, hart und streng [í]; dagegen aber haben sie noch all die Kraft und die Gewalt eines jugendlichen unbeschränkten und ungezähmten Lebens, das alles Aeusserliche verschmählt.³⁵³

Soweit also die altbekannte Proposition. Sammlungen nordischer Lieder erlangten in Deutschland aber auch deshalb hohe Popularität, weil sie als Ersatz herhalten mussten für den eigenen Mangel. Der desolate Zustand der Überlieferung und Aufarbeitung war in Deutschland mit Blick auf den reich zu Tage geförderten Schatz aus den nördlichen Nachbarländern immer wieder Gegenstand von Klagen. Die deutschen Gelehrten waren denn auch nicht unbeteiligt bei der Edition und Bekanntmachung neuer Volkslied-Editionen aus Skandinavien. Dass diese Sammlertätigkeit in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts markant zulegte, hing wiederum mit jenen nationalen Tendenzen zusammen, die nach der Absteckung der eigenen historisch-kulturellen Wurzeln verlangten. Als Indiz für die veränderte Perspektive auf das Volkslied als nationales Denkmal liesse sich der neue Titel der Herder'schen Ausgabe anführen, die 1807, also nach dem Tod des Autors, als *Stimmen der Völker in Liedern* erschien. Das Lied vor der Nation wurde nun zum charakteristischen Lied der Nation erhoben und diente als Paradigma für ein verbindendes, weil gewissermassen gemeinschaftlich hervorgebrachtes und schützenswertes Erbgut, das die innere Seele eines Volkes in poetischer Form nach aussen kehrte. Aufgrund dieser Maxime konnte die mittels Authentizität und Einfachheit erfolgte Ästhetisierung des Volkslieds also potenziert werden, so dass der regionale Gegenstand zu einem nationalen, das individuelle Produkt zu einem kollektiven Besitz und das Vergangene zum Gegenwärtigen erhoben werden konnte.³⁵⁴

Analog zum zeitlichen Rezeptionsverlauf der Sagen- und Heldengeschichten nahm die Volksliedpublikation ihren Anfang in Schottland: Was 1793 von George Thomson unter dem Titel *Select Scottish Airs* zunächst als einzelner Band herausgegeben wurde, weitete sich ab 1799 dank der fruchtbaren Zusammenarbeit mit Robert Burns zu einer ganzen Serie aus. Bis 1818 druckten die beiden eine Unmenge an schottischen Airs, die in ganz Europa Verbreitung fanden. Nicht weniger emsig trug Thomas Moore 1808-1834 seine *Irish Melodies* zusammen, die in einen ebenso kolossalen zehnteiligen Zyklus mündeten und ihn schlagartig berühmt machten. Demgegenüber hatten die skandinavischen Volksliedsammlungen anfänglich wegen der sprachlichen Barriere einen schwierigeren Stand. Das gewichtigste Werk bildeten hier die

³⁵³ Grimm, *Altdänische Heldenlieder, Balladen und Märchen*, 1811, S. VII.

³⁵⁴ Matthew Gelbart, *The Invention of § Folk Musicō and § Art Musicō: Emerging Categories from Ossian to Wagner*, Cambridge, New York 2007, S. 200-203.

Udvalgte Danske Viser fra Middelalderen, 1812-14 herausgegeben in fünf Bänden von Abrahamson, Nyerup und Rahbek, die den Grundstock für ihre Anthologie aus den früheren Ausgaben von Anders Sørensen Vedel (1591) und Peder Syv (1695) bezogen. Diesem Projekt folgte sogleich das schwedische Pendant von Geijer und Afzelius: *Svenska folkvisor från fortiden*, publiziert in drei Bänden von 1814-16 in Stockholm. Zur Verbreitung und Kenntnis dieser Editionen und ihrer Lieder in Deutschland trugen dann aber wesentlich die Übersetzungen bei: Wilhelm Grimm konnte seine Auswahl an altdänischen Heldenliedern bereits 1811 veröffentlichen, weil er in ständigem Austausch mit Nyerup stand und von diesem grosszügigerweise diverse Exemplare im Voraus zugesandt bekam.³⁵⁵ Die schwedischen Lieder erlebten dagegen gleich mehrere Übertragungen, nebst Mohnike förderten auch Ungewitter und Warrens deren Bekanntheit mit einer deutschen Fassung.³⁵⁶ Gerade die fleissige Übersetzung nordischer Volkslied- und Balladensammlungen ins Deutsche stellte ein fundamentales Glied im Prozess der Nationsbildung dar. Die Sprache war das Verbindungsmedium schlechthin der imaginierten Gemeinschaft und gewährleistete letztlich ó man denke etwa an *Edward* oder *Erlkönig* ó die Diffusion der Lieder und Balladen im Volk, die Verinnerlichung im kollektiven Gedächtnis. Die innige Schlichtheit und geistige Reinheit, die man den nordischen Stoffen dabei attestierte, kam einer Selbstbespiegelung gleich, sie entsprach im Grunde der Charakterisierung des deutschen Volkswesens.³⁵⁷ Während die Texte der Lieder in vielfältiger Form greifbar waren, blieben auch die dazugehörigen Melodien nicht lange ein Desiderat. Erste Beispiele bot bereits der zweite Band von Labordes *Essai sur la musique*, der zu den gesammelten Liedtexten auch Aufzeichnungen aus der Hand Johann Hartmanns, Musiker am dänischen Hofe, abdruckte.³⁵⁸ Eine ansehnliche Sammlung an Originalweisen enthielten dann der fünfte Band der *Udvalgte Danske Viser* sowie der dritte Band der *Svenska Folkvisor*. Auf dieser Grundlage bauten später vielfach die für Klavier (und Singstimme) arrangierten und harmonisierten Ausgaben auf, die schliesslich auch in den deutschen Musikalienmarkt gelangten. Was man dort bereits

³⁵⁵ Grimm, *Altdänische Heldenlieder, Balladen und Märchen*, 1811. Dazu auch: Schmidt (Hrsg.), *Briefwechsel der Gebrüder Grimm mit nordischen Gelehrten*, 1885.

³⁵⁶ Gottlieb Mohnike (Hrsg.), *Volkslieder der Schweden. Aus der Sammlung von Geijer und Afzelius*, Bd. 1, Berlin 1830; Arvid August Afzelius (Hrsg.), *Volkssagen und Volkslieder aus Schwedens älterer und neuerer Zeit*, F. H. Ungewitter (Übers.), mit Vorwort von Ludwig Tieck, 2 Theile, Leipzig 1842; Rosa Warrens (Hrsg. + Übers.), *Schwedische Volkslieder der Vorzeit. Aus der Sammlung von Erik Gustaf Geijer und Arvid August Afzelius*, mit einem Vorwort von Ferdinand Wolf, Leipzig 1857.

³⁵⁷ Vgl. Philip Bohlman, *Music before the Nation, Music after Nationalism*, in: *Musicology Australia*, Vol. 31, Abingdon 2009, S. 79-100, hier S. 71f; Richard Taruskin, s.v. *Nationalism*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (Hrsg.), Vol. 17, London 2001, S. 689-706, hier S. 692f.

³⁵⁸ Laborde, *Essai sur la Musique ancienne et moderne*, 1978, S. 397-418.

von der unüberschaubaren Menge an schottischen, walisischen und irischen Liedbearbeitungen Haydns, Beethovens und etlicher anderer kannte, lösten nun Komponisten wie Kunzen,³⁵⁹ Lindblad,³⁶⁰ Weyse,³⁶¹ Lindemann³⁶² und Berggreen³⁶³ für die dänischen, schwedischen und norwegischen Volkslieder ein. Das Repertoire an skandinavischen Melodien war dem Interessierten und Liebhaber also spätestens seit diesen zahlreichen Bearbeitungen bekannt.

Mindestens so alt wie die Publikationen war auch das ästhetische Etikett, das an den Liedern und ihren Melodien haftete. Als fixe Konnotation nordischer Kultur waren sie natürlich genauso dem Panorama an Nördlichkeitsbildern unterzogen und funktionierten innerhalb des Diskurses gleichermassen als Rezeptor wie Initiator von Projektionen. Vom Standpunkt der Musik aus kam ihnen eine umso grössere Bedeutung zu, als sie das einzige klingende Produkt darstellten, das Informationen über spezifisch nordische Musik liefern konnte. Lag die Anziehungskraft der Texte in deren ungeschliffener, natürlicher Beschaffenheit und in der Tendenz zu plastisch erzählten Schauer- und Heldengeschichten, so besaßen gerade auch die als fremdartig wahrgenommenen Melodien einen speziellen Reiz. Beobachtungen über eine ganz eigene Tonskala, die sich weder in die übliche Dur/Moll-Struktur noch in jene der Kirchenmodi einordnen lasse und sich einer regelkonformen und zugleich Authentizität währenden Harmonisierung nahezu entziehe, finden sich schon relativ früh.³⁶⁴ Oberflächliche Analysen erkannten pauschal in der Pentatonik das Wesen vor allem von schottischen und irischen Melodien, wenngleich diese Skala bloss auf einen beschränkten Teil zutraf und zugleich für diverse antike Kulturen Gültigkeit hatte.³⁶⁵

Die Formel war im Grunde genommen simpel: Weil die Musik für alt gehalten wurde, musste auch das Tonsystem ein archaisches sein. Differenziertere Analysen illustrieren dagegen die Schwierigkeit, das spezifische Gepräge einer potenziell ‚nordischen÷ Volkslied-Skala zu fassen: Im Vorwort zu seinem dritten Band mit *Ancient Irish Music* (1840) bemühte sich

³⁵⁹ F.L.Ae. Kunzen, *Auswahl der vorzüglichsten altdänischen Volksmelodien, Balladen und Heldenlieder mit Begleitung des Pianoforte*, Kopenhagen 1818.

³⁶⁰ A.F. Lindblad, *Der Nordensaal. Eine Sammlung schwedischer Volkslieder*, Amalie von Helwig (Übers.), Berlin 1827.

³⁶¹ C.E.F. Weyse, *Halvtredsindstyve gamle Kæmpeviser Melodier, harmonisk bearbejdede*, Kopenhagen 1840.

³⁶² L.M.Lindeman, *Norske Fjeld-Melodier, harmonisk bearbejdede*, Christiania 1841.

³⁶³ A.P. Berggreen, *Danske Folke-Sange og Melodier, fædrelandske og fremede. Udsatte for Pianoforte*, 4 Bde., Kopenhagen 1842-55.

³⁶⁴ Daher war die Art des Klaviersatzes immer ein entscheidendes Kriterium bei der Bewertung einer harmonisierten Liedsammlung. (Bsp.: BMZ², Jg. 2, Nr. 26, 1806, S. 101 über Haydns *Schottische Lieder*; AmZ, Bd. 29, Nr. 47, 21. November 1827, Sp. 792 über Lindblads *Nordensaal*.)

³⁶⁵ Noch bei Schilling heisst es, die keltische Tonleiter sei eine pentatonische und damit mit der chinesischen und indischen identisch. (Schilling, s.v. *Kelten ó Keltische Musik*, 1841, S. 75.)

Edward Bunting, der allgemein vertretenen Ansicht entgegenzutreten, dass bei den irischen Melodien das untrügliche Merkmal bloss in der Weglassung des vierten und siebten Tons liege. Obwohl dieser Umstand durchaus zutreffen könne, behauptete Bunting, das unverkennbare Signum beruhe vielmehr in der nachdrücklichen melodischen Exponierung des submediantischen Tones, bei ihm auch bezeichnet als „Major-Sixth“. ³⁶⁶ Gerade sein Beharren auf diesem skalaren Spezifikum, das eben nicht auf ein lückenhaftes Tonsystem rekurrierte, sondern auf subtiles Gestaltungs- und Hörvermögen, entlarvt ganz nebenbei die nationale Behauptungstendenz, die hinter seinen Ausführungen steckt:

„The Irish school of music is, therefore, not a school of omissions and affected deficiencies, drawing its examples of a barbarian bagpipe, but a school of sweet and perfect harmony, proper to a harp of many strings, and suited in its intricate and florid character to cultivated ears and civilized assemblies.“ ³⁶⁷

Um eine nationale Aufwertung der Volkslieder ging es auch schon Johann Christian Friedrich Haeffner, der in seiner Schrift *Anmärkningar öfver gamla nordiska sången* die These einer „nordischen Skala“ entwickelte, die weder mit den modernen Tonarten noch mit den alten Kirchenmodi übereinstimmend und ausserdem allen alten skandinavischen, deutschen, englischen und schottischen Volksliedern gemeinsam sei. ³⁶⁸ Der in Thüringen geborene und in Schweden wirkende Haeffner zog damit gewissermassen einen kulturellen Kreis um die nordeuropäischen Nationen, die er so vom Süden abgrenzte. Die Beschaffenheit seiner Skala entspricht an sich einer äolischen Leiter (d-e-f-g-a-b-c-d), wobei die Sexte je nach Ambitus des Liedes gross oder klein gesungen werden soll. Ein ganz eigenes Gepräge ergebe sich aber vor allem deshalb, weil die sechste und siebente Stufe in der Praxis schwebend intoniert und bestimmte Intervalle vermieden würden, was sich in einer konventionellen Skala nicht festhalten lasse. ³⁶⁹ Dieses Dilemma einer sogenannt schwebenden Intonation, die sich einer Transkription auf der Grundlage der üblichen Notationsnormen entziehe, stellte sich auch anderen Volksliedforschern, etwa dem Zeitgenossen Cornelius Enevold Bloch aus Norwegen oder dem einige Jahrzehnte später wirkenden Dänen Evald Tang Kristiansen, die beide ihre

³⁶⁶ Edward Bunting, *The Ancient Music of Ireland. Arranged for the Pianoforte*, Dublin 1840, S. 14.

³⁶⁷ Bunting, *The Ancient Music of Ireland*, 1840, S. 15.

³⁶⁸ J.C.F. Haeffner, *Anmärkningar öfver gamla nordiska sången*, Vorwort zu: E.G.Geijer, A.A. Afzelius, *Svenska Folkvisor*, R. Bergström, L. Höijer (Hrsg.), Stockholm 1880³, S. VII-XIV, hier S. VII. Ursprünglich publiziert in: *Svea. Tidskrift för vetenskap och konst*, Uppsala 1818, S. 78ff.

³⁶⁹ Haeffner, *Anmärkningar öfver gamla nordiska sången*, 1880, S. VII-VIII.

Schwierigkeiten mit der Übertragung bekundeten.³⁷⁰ Zumindest Haeffners Ausführungen waren den deutschen Lesern jedenfalls im Groben bekannt, da der dänische Justizrath Peter Grönland in der *AmZ* aus mündlicher Kenntnis heraus darüber berichtete.³⁷¹ Er selbst erweiterte dieselbe Fragestellung auf das Verhältnis der Liedstrophe zur charakteristischen Form des šOmquädö, in der er das Hauptmerkmal nordischer Weisen sah. Seinem Artikel fügte er ausserdem einige musikalische Beispiele šdänischer Nationalliederö bei.

Welche empirisch oder theoretisch vorgenommene Analyse nun auch immer dem strukturellen Wesen einer eventuellen nordischen Tonleiter am nächsten kommt: Historisches Faktum ist, dass diesen Melodien, bei denen zuweilen ganz pauschal von šnordischö gesprochen und dann doch wieder eine Unterscheidung zwischen einzelnen Ländern vorgenommen wird, mehrheitlich eine modale Besonderheit inhärent zu sein scheint, die dem ästhetischen Eindruck des Fremdartigen eine intrinsische Substanz nachlieferte. Dementsprechend war die Einhaltung solcher Besonderheiten eine unerlässliche Prämisse, um in der künstlerischen Nachahmung ein glaubwürdiges Resultat erzielen zu können. Anlässlich einer Besprechung *Schottischer Lieder und Gesänge mit Begleitung des Pianoforte* von Friedrich Wilhelm Jähns vermisste der Rezensent gerade wegen dieser Unterlassung die eigentümliche Authentizität:

šAuch würde es uns lieb gewesen seyn, mehr eigentlich schottischen Charakter der Melodie angetroffen zu haben, dessen Herstellung dem Componisten vielleicht leichter geworden seyn möchte, wenn ihm die Notiz bekannt wäre (es scheint aber nicht so), daß die schottische Tonleiter keine Quarte hat, oder besser ausgedrückt, daß dieses Intervall in den ächt schottischen Nationalmelodien fehlt.ö³⁷²

Abgesehen vom exzentrischen Tonleiteraufbau eruierte man ferner die Leittonarmut, die ungewohnten Modulationen und die Schlussformeln auf unüblichen Stufen als merkwürdige Charakteristika nordischer Lieder. So konnte der Schwebezustand in der Tonalität einem an den Konventionen der Wiener Klassik geschulten Gehör schon bei geringer Abweichung

³⁷⁰ Siehe dazu: Bjørn Aksdal, *Die folkloristischen Musikinstrumente. Der Spielmann und seine Musik, Eigenarten der Volksmusik*, in: Musikgeschichte Nordeuropas. Dänemark ó Finnland ó Island ó Norwegen ó Schweden, Andersson Greger (Hrsg.), Stuttgart 2001, S. 126-177, hier S. 173.

³⁷¹ [Peter Grönland], *Alte Volksmelodien des Nordens*, in: *AmZ*, Bd. 18, Nr. 35, 28. August 1816, Sp. 593-598; Fortsetzung in Nr. 36, 4. September 1816, Sp. 613-619.

³⁷² *Iris im Gebiete der Tonkunst*, Jg. 8, Nr. 31, 28. Juli 1837, S. 123. Hervorhebung im Original.

auffallen.³⁷³ Die registrierte Devianz, die šin ihren Wendungen unserm Harmoniesystem Hohn zu sprechen schein[t]ö,³⁷⁴ wurde dann als nationale Eigenart gewertet.

Vorwiegend stellte sich beim Anhören nordischer Lieder der Eindruck von Moll ein, so dass sich im Kontext der Nördlichkeitsvorstellungen bald der Topos des Melancholischen an sie heftete. Eine Stelle aus dem Briefwechsel Goethes mit Zelter erhellt, wie sehr Volkslieder aus dem Norden bereits um 1800 paradigmatisch für den Moll-Klang standen: Auf die Frage Goethes, woher die šallgemeine Tendenz nach den Molltönenö³⁷⁵ komme, behauptete Zelter zunächst, die kleine Terz der Molltonarten sei nicht naturgegeben und daher bloss eine šerniedrigte große Terzö, um anschliessend zu der Feststellung zu gelangen: šDie ziemlich allgemein gewordne Neigung zu den Molltonarten aber glaube ich zuerst in den Gesängen nordischer Erdbewohner angetroffen zu haben, besonders der Insulaner und Küstenbewohner.ö³⁷⁶ Weiter sinnierte Zelter, für den nach alter Sichtweise auch die Russen und Letten zu den nordischen Völkern zählten: šDurch die Molltonart aber werden [die Lieder und Tänze] ernst, mild, ja sehnsüchtig, indem sie nach Heiterkeit zu streben scheinen, die eine feuchte kalte Luft und der Genuß scharfer Nahrungsmittel vielleicht verhindern.ö Demnach škönnte man die Neigung zu den Molltonarten im Klima suchenö.³⁷⁷ Wieder einmal soll die Ursache demnach in der nordischen Natur zu liegen, die angeblich zu traurigem Gesang veranlasst. Goethes Reaktion auf das ausführliche Schreiben richtete sich vor allem an die theoretischen Ausführungen und die angebliche Unterordnung der kleinen Terz unter die grosse, wo Goethe unter Berufung auf den Vorzug des Moll im Norden entschieden eine Gegenposition einnahm: šEin Theorist nordischer Nationen, der von den Molltönen ausginge, könnte ebenso gut sagen, die große Terz werde an die Stelle der kleinen gesetzt.ö Oder wenig später: šMein supponierter nordischer Theorist würde mit eben dem Rechte sagen, die große Terz sei eine erhöhte kleine.ö³⁷⁸

So gehörten folglich Norden und Moll klimatheoretisch zusammen, weswegen die dortigen Volkslieder als besonders melancholisch galten. Wilhelm Grimm stellte sich die Melodien der

³⁷³ Wilhelm Krummacher, *Niels W. Gade und die skandinavische Musik der Romantik*, in: Musik im Norden. Abhandlungen zur skandinavischen und norddeutschen Musikgeschichte, Siegfried Oechsle u.a. (Hrsg.), Kassel u.a. 1996, S. 99-116, hier S. 108.

³⁷⁴ NZfM, Bd. 16, Nr. 14, 14. Februar 1840, S. 54.

³⁷⁵ Brief Goethes an Zelter, Weimar 20. April 1808, in: Günter Ottenberg, Edith Zehm (Hrsg.), *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1799-1832*, in: Johann Wolfgang Goethe. Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens, Bd. 20/1, München 1991, S. 174.

³⁷⁶ Brief Zelters an Goethe, Berlin 6. April-7. Mai 1808, in: *Briefwechsel*, 1991, S. 178f.

³⁷⁷ Brief Zelters an Goethe, Berlin 6. April-7. Mai 1808, in: *Briefwechsel*, 1991, S. 179-181.

³⁷⁸ Brief Goethes an Zelter, Karlsbad 22. Juni 1808, in: *Briefwechsel*, 1991, S. 184f.

altdänischen Heldenlieder šlangsam und traurig in Molltönen³⁷⁹ vor, während sein Gegenüber Nyerup angesichts seiner Melodiesammlung voller Begeisterung ausrief, šeinige davon [seien] zum Entzücken melancholisch³⁸⁰. Ähnliche Beispiele zur Empfindung des Schwermütigen liessen sich zur Genüge anführen, doch soll kurz der Blick noch auf andere Assoziationen gelenkt werden. Der bei Zelter angesprochene Aspekt der Natur als adäquater, eigentlich unabdingbarer Kontext für das nordische Volkslied begegnet wieder in einer romantischen Schilderung eines Reisenden, der unterwegs in Dänemark in den Genuss einiger Lieder kam und dieses Erlebnis an Reichardt mitteilte: šEr sang uns auch manches nordische Lied, das sicher aus alter reiner Quelle geflossen war, und noch Züge einer kräftigern Zeit und Menschheit treu aufbehielt.³⁸¹ Bemerkenswert ist vor allem, wer diese Lieder in welcher Umgebung singt: Es ist der Wächter eines Leuchtturms, der aus den šmächtigen³⁸¹, šwildenen³⁸¹ Cullafelsen emporragt. Die so aufgebaute Kulisse erzeugt durch den Kontrast der gewaltigen Klippen zum einsamen Leuchtturm eine melancholisch-erhabene Stimmung, die für das Lied selbst nicht explizit erwähnt wird, ihm aber implizit genau das unterlegt. Wie ein Bote aus vergangener Zeit erscheinen die Lieder, die aufgrund ihrer bewahrten Reinheit eine šalte Liederkraft³⁸¹ heraufbeschwören. Man könnte freilich den Sachverhalt auch umkehren und, den Bogen zum Beginn des Kapitels schlagend, behaupten, die landschaftliche Szene verlangte geradezu nach dem Ausdruck eines einfachen, althergebrachten Lieds.

Die hier assoziierten Stereotype waren allerdings nicht nur von deutscher Seite hineinprojizierte, die eine bestimmte Sehnsucht nach guten alten Zeiten offenbarten. Auch die Vermarktung der Skandinavien setzte bewusst auf die Zelebrierung solcher Topoi. Bezeichnend sind die beiden Illustrationen, die der Sammlung *Svenska Folkvisor* vorangestellt wurden (Abb. 5/6): Auf der Erstausgabe ist deutlich eine Referenz an Ossian und den melancholischen Typus des Barden zu erkennen, obwohl dessen Zeugnisse gerade keine Volkspoesie waren. Nicht weniger klischiert ist der Hintergrund mit Felsen, Weide und stürmischer See. Noch zugespitzter erscheint das Titelbild der dritten Auflage von 1880. Der Bezug zu dem zwischenzeitlich verblassten Sujet Ossian wird aufgegeben zugunsten einer Naturszenerie, die sämtliche denkbaren Klischees bedient. In einer von einer mächtigen Eiche und einem dunklen Waldrand umrahmten, von Nebelschwaden durchzogenen und vollmondbeschienenen Moorlandschaft tummeln sich ein verliebtes Paar, ein abenteuerlicher

³⁷⁹ Grimm, *Altdänische Heldenlieder, Balladen und Märchen*, 1811, S. XXXVII.

³⁸⁰ Brief Nyerups an Grimm, Kopenhagen 17. März 1810, in: Schmidt, *Briefwechsel der Brüder Grimm mit nordischen Gelehrten*, 1885, S. 8.

³⁸¹ Reichardt, *Briefe eines reisenden Nordländers*, 1812, S. 3.

Reiter, ein Reigen Wassergeister, ein einsamer Fiedler, ein musizierender Strömkarl und ein paar verspielte Elfen ó was könnte man dem noch hinzufügen?

All die genannten Stereotype, die das Wesen der šalten Liederkraftõ ausmachten, vereinen sich wie in einem Brennspeigel in einer philologischen Arbeit, die 1840 in Leipzig erschienen ist ó also kurz vor Gades dortiger Ankunft. Unter dem Akronym Talvj publizierte die Volksliedforscherin Therese Albertine Louise von Jacob eine umfangreiche Schrift über die Verwandtschaft germanischer Lieder und deren historische Einordnung.³⁸² So sehr Talvj auf philologischer Basis detaillierte Erkenntnisse gewinnt und die verschiedenen Völker säuberlich zu trennen versucht, so wenig kann auch sie sich der etablierten Denkfiguren erwehren ó freilich weil gewisse Ansichten dem allgemeinen wissenschaftlichen Konsens und Erkenntnisstand entsprachen. Imagination und Wissenschaft sind jedenfalls nicht mehr sauber auseinanderzuhalten: Die gemeinsamen nordischen Mythen und Sagen werden auf der Grundlage von Tacitus in eine šgraueste Vorzeitõ verortet, als noch ein einziger germanischer Stamm Nordeuropa besiedelte.³⁸³ Die Schotten werden als die Volkslied-Nation par excellence hingestellt, bei der die šsüsse, an Melancholie streifende, Wehmutõ der Lieder im höchsten Einklang mit den Schönheiten ihrer Natur steht. Auch Walter Scott und dessen blutrünstige Erzählungen zur schottischen Geschichte zieht Talvj zur Charakterisierung heran.³⁸⁴ Über die isländischen Lieder heisst es schlicht šjedes Wort ist Thatõ; von šgrossartiger Einfachheitõ ist die Rede.³⁸⁵ Bei den Schweden wird dagegen der lebendige Sinn für Poesie an das Motiv der Freiheit gekoppelt, indem dieser mit der schon im Mittelalter erfolgten Aufhebung der Leibeigenschaft begründet wird.³⁸⁶ Wo es um den Norden als Ganzes geht, schreibt Talvj schliesslich von der gewaltigen Macht der Natur und der wunderbaren Geisterwelt, und sie zeigt sich überzeugt, dass allein die von ihr mitgeteilten Lieder den šmelancholischen Grundton der nordischen Romantikõ ersichtlich machten.³⁸⁷ Ihre Abhandlung widerspiegelt so in mehrfacher Hinsicht die typischen Facetten des Diskurses über die Volkslieder Nordeuropas.

³⁸² Talvj, *Versuch einer geschichtlichen Charakteristik der Volkslieder germanischer Nationen mit einer Uebersicht der Lieder aussereuropäischer Völkerschaften*, Leipzig 1840.

³⁸³ Talvj, *Volkslieder germanischer Nationen*, 1840, S. 144ff.

³⁸⁴ Talvj, *Volkslieder germanischer Nationen*, 1840, S. 529, 581, 604.

³⁸⁵ Talvj, *Volkslieder germanischer Nationen*, 1840, S. 160-164.

³⁸⁶ Talvj, *Volkslieder germanischer Nationen*, 1840, S. 281f.

³⁸⁷ Talvj, *Volkslieder germanischer Nationen*, 1840, S. 310f., 333f.

Svenska FOLK-WISOR



Utgifne af
E. Gust. Geijer och A. Aug. Afzelius.



STOCKHOLM 1814.

Abb. 5: Titelbild der *Svenska Folkvisor från fortiden*, Afzelius A.A., Geijer E.G. (Hrsg.), erste Ausgabe, Stockholm 1814–16.

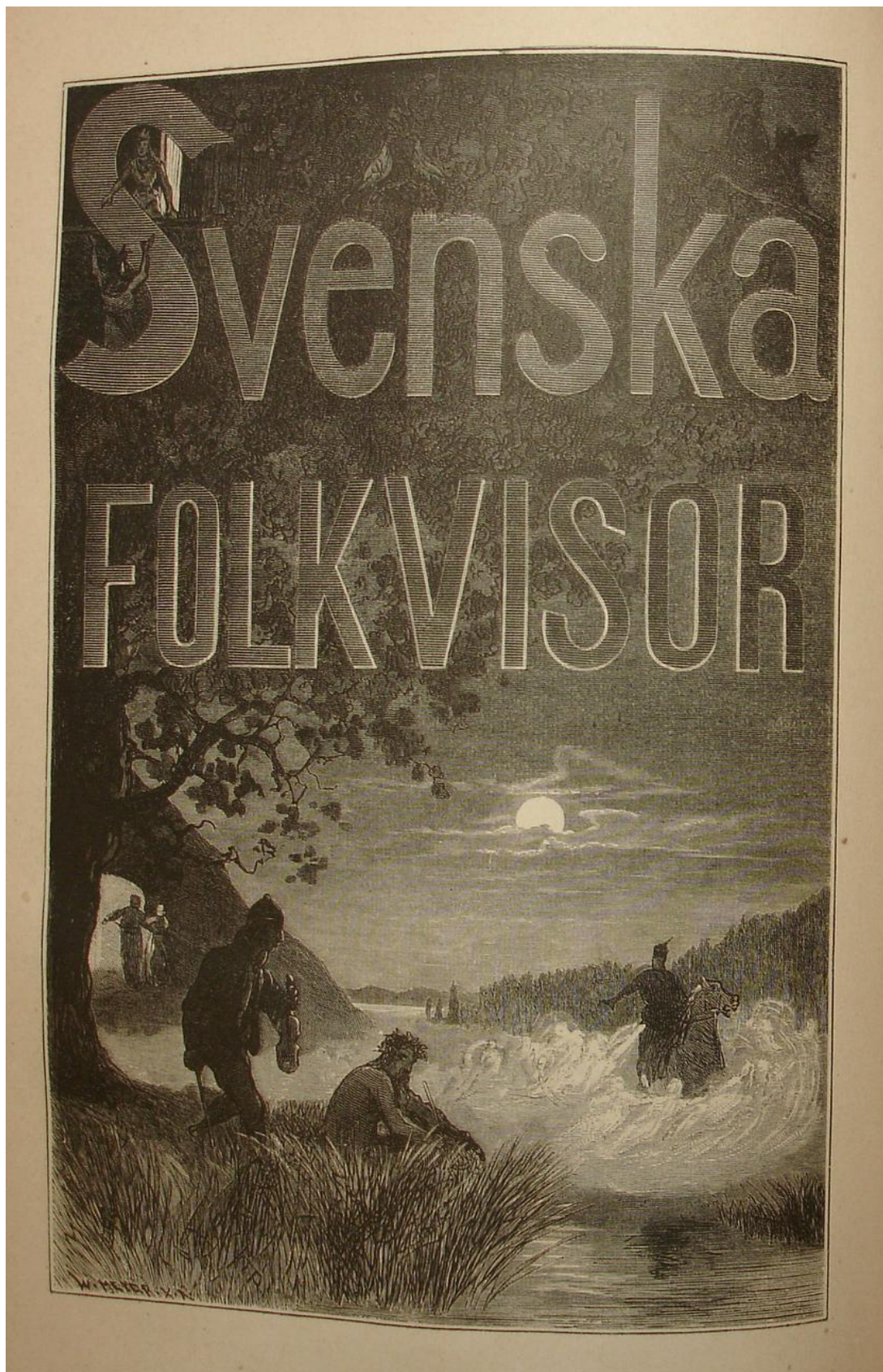


Abb. 6: Titelbild der *Svenska Folkvisor*, *udgifna af E.G. Geijer och A.A. Afzelius, ny betydligt tillökad upplaga*, Bergström R., Höijer L. (Hrsg.), Dritte Ausgabe, Stockholm 1880.

Wie diese eingespielten Assoziationen auch in der kompositorischen Rezeption wirksam werden konnten, könnte ein kleiner Exkurs zu Schubert veranschaulichen. Seit längerem ist bekannt, dass Schubert für den langsamen Satz seines Es-Dur-Klaviertrios (D 929) auf das schwedische Lied *Se solen sjunker* zurückgriff, das er entweder aus einer Niederschrift oder durch einen persönlichen Gesangsvortrag des schwedischen Sängers und späteren Lehrers von Jenny Lind, Isak Albert Berg, kannte.³⁸⁸ Einen besonders prominenten Platz nimmt in dieser Verarbeitung das *Farvöl*-Motiv des Liedes ein. Sollte die poetische Idee des Werks effektiv in einer Art Abschied vom kürzlich verstorbenen Beethoven oder gar in existenziellen Dimensionen liegen, so die plausible Vermutung von Anselm Gerhard³⁸⁹, könnte die Wahl der Vorlage nicht nur durch den in Schweden geborenen Schubert-Freund Schober angeregt, sondern genauso durch die generelle ästhetische Empfindung schwedischer Volkslieder begründet sein. Gerhards Wahrnehmung der Melodie als melancholisch³⁹⁰ hätte dann auch für Schubert und seine Zeitgenossen ihre Gültigkeit gehabt, und zwar bereits hinsichtlich der unverarbeiteten Vorlage.

Fragt man abschliessend nach den Vermittlern von nordischen Volksliedern im Konzertsaal, so wäre aber kaum Schuberts Trio an erster Stelle zu nennen. Schon eher könnte man auf die Variationen und Salonstücke eines Moscheles oder Willmers verweisen, die immer wieder zu solchen Weisen griffen, so dass die Zuhörer nicht umhinkamen, dabei an nordische, naturkräftige Poesie, an scandinavische Nationalität, an irgend etwas volkstümlich Eignes, Besondere zu denken.³⁹¹ Noch unmittelbarer und von bisweilen tiefergreifendem Eindruck dürften jedoch die folkloristischen Zugaben von gastierenden Künstlern aus dem Norden gewesen sein, wie sie etwa Ole Bull, Jenny Lind oder das Schwedische Damenquartett darboten. Vornehmlich Schweden, das schon als ausgeprägte Lied-Nation galt, bekräftigte durch solche Musiker diesen Ruf, der sich gleichermassen an den wiederholten Auflagen und Rezensionen von Lindblads Liedersammlungen ablesen lässt, die im Übrigen auch von Mendelssohn sehr geschätzt wurden. Vor allen anderen errang die als schwedische Nachtigall umjubelte Jenny Lind das Verdienst, die nordischen Klänge zu Ehren gebracht und den schwedischen Liedercomponisten einen offenen Weg in Deutschland gebahnt zu

³⁸⁸ Vgl. dazu: Till Gerrit Waidelich, *Ötörupsonö und Franz von Schober*, in: Schubert: Perspektiven, Jg. 6, Heft 1 und 2, Hans-Joachim Hinrichsen, Till Gerrit Waidelich (Hrsg.), Stuttgart 2008, S. 3-237, hier 25f; Manfred Willfort, *Das Urbild des Andante aus Schuberts Klaviertrio Es-Dur. D 929*, in: Österreichische Musikzeitschrift, Jg. 33, Heft 6, 1978, S. 277-283.

³⁸⁹ Vgl. dazu: Anselm Gerhard, *Franz Schuberts Abschied von Beethoven? Zur poetischen Idee des Es-Dur-Klaviertrios von 1827*, in: Schubert: Perspektiven, Jg. 2, Heft 1, Stuttgart 2002, S. 1-21.

³⁹⁰ Gerhard, *Franz Schuberts Abschied von Beethoven?*, 2002, S. 16.

³⁹¹ Rezension zu Willmers *Nordischen Nationalliedern*. NZfM, Bd. 21, Nr. 27, 30. September 1844, S. 106.

haben.³⁹² Ihr natürlicher Vortrag der heimatlichen Volkslieder sorgte regelrecht für Sensation und Euphorie:

šDer rauhe Norden liebt das Trauern, er singt in weichen Mollweisen seine Liebe, seinen Schmerz. Zudem haben die schwedischen Volksklänge durch die berühmte schwedische Nachtigall für alle Welt einen so eigenthümlichen Zauber erhalten, dass das Interesse für sie eine Zeit lang fast an Enthusiasmus grenzte.ö³⁹³

Die entzückende Stimme der Schwedin versetzte das deutsche Publikum bisweilen derart in den Zustand von Naturstimmung, dass dieses sich offenbar gar in der Sphäre norwegischer šBergthäler voll frischen Waldduftesö wähnte, wo die grosse Septime der Volkslieder an einen šnorwegischen Waghalsprungö gemahnte.³⁹⁴ Die nordischen Länder blieben also auch hier beliebig austauschbar und funktionierten untereinander notfalls als Surrogat, als nachbarlicher Vermittler von Images im Bedarfsfall.

Ausnahmetalente wie Lind bereiteten mit ihren eingestreuten Heimatklängen den Nährboden für eine euphorische Nordland-Rezeption in der Musik, und in gewisser Hinsicht könnte man auch Carl Loewe zu den Vermittlern rechnen. Loewe zelebrierte nämlich selbst das rhapsodische Spannungsfeld zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit, indem er als Sänger eigener Lieder ausgedehnte Konzertreisen durch ganz Deutschland unternahm. Seine nordischen Balladen müssen jedenfalls bei Schumann einen ziemlich authentischen Eindruck hinterlassen haben, denn anlässlich einer Besprechung der neusten Balladen und Lieder setzte dieser 1837 folgendes Motto auf die Titelseite der NZfM:

šUnd es kommt mit Nordens Größe,
Mit der deutschen Helden Sage
Und mit alten, kühnen Thaten
Alte Liederkraft herauf.ö³⁹⁵

³⁹² NZfM, Bd. 26, Nr. 26, 29. März 1847, S. 109.

³⁹³ NBM, Jg. 7, Nr. 16, 9. Mai 1853, S. 122.

³⁹⁴ NMz, Jg. 2, Nr. 10, 11. März 1854, S. 80.

³⁹⁵ NZfM, Bd. 7, Nr. 36, 3. November 1837, S. 141.

5.) Gade und der „nordische Charakter“ – Analyse des Frühwerks

Des šNordens Grösseō, der šdeutschen Helden Sageō, die škühnen Thatenō und die šalte Liederkraftō: Gades frühe Sinfonik und Loewes Balladen evozierten offensichtlich ganz ähnliche aussermusikalische Bilder, weshalb Schumann in seinem Front-Artikel über Gade nochmals auf dieselbe Gedichtstrophe von Körner zurückgriff. Ein Versuch, den šnordischen Charakterō in den sinfonischen Frühwerken zu ergründen, um letztlich das Phänomen des šNordischen Tons÷in seinem Wesen und in seiner Funktionsweise näher verstehen zu können, muss sich also dem Nördlichkeitsdiskurs öffnen und darf den analytischen Blick nicht auf die Partitur einengen ó weil eben sowohl Loewe wie Gade bloss Stationen eines übergeordneten, überhistorischen Diskurses sind, die ohne die vorhergehenden Entwicklungsstufen so nicht denkbar gewesen wären.

Die voranstehenden Ausführungen über die allgemeine Wahrnehmung des Nordens von zirka 1760-1840 bilden das kontextuelle Fundament, auf dem die nun folgende, sich ebenso auf Rezeptionsdokumente stützende Werkanalyse aufbauen soll. Um dabei über das Arsenal der üblicherweise verdächtigten und bisweilen doch unabdingbaren Stilmittel wie Hornquinten, Dur-Moll-Wechsel oder Alphorn-Fa hinauszugelangen, besteht eine Möglichkeit darin, bei der Analyse die ganze Assoziationskette des Nordens mit einzubeziehen. Es steht ausser Frage, dass noch für Schumann und Mendelssohn diese rezeptiven Automatismen ihre Gültigkeit hatten. Von daher erstaunt es keineswegs, wenn die Kritiken den šnordischen Charakterō in Gades frühen Werken mit šnordischen Sagen und Balladenō oder šdüsterer, nebelhafterō Stimmung in Verbindung brachten. Auch Auffassungen über Gade wie: šdie alten Mährchen und Sagen begleiteten [ihn] auf seinen Knabenwanderungen, und von Englands Küste ragte Ossians Riesenharfe herüberō,³⁹⁶ oder: šder an des Nordens Sphäre sich groß gesogenō,³⁹⁷ erscheinen im Licht des Diskurses nicht mehr als lediglich poetische Ausmalung, sondern vielmehr als logische und glaubhafte Konsequenz.

Die Schwierigkeit der Analyse liegt vornehmlich darin, Substanz und Rezeption zu scheiden, um zugleich das Wechselspiel zwischen den beiden Faktoren aufzeigen zu können. Die vielfach aufgeworfene Frage, welchen eigentlichen Nettowert die rezeptionsbeladene Substanz besitzt, also ob sie von sich aus genuin nordisch sei oder durch gelenkte Wahrnehmung dazu gemacht wurde, dürfte wohl aber falsch gestellt sein. Denn abgesehen von der Frage, ob es in der Musik überhaupt etwas spezifisch Nordisches gibt, das

³⁹⁶ NZfM, Bd. 20, Nr. 1, 1. Januar 1844, S. 2.

³⁹⁷ NZfM, Bd. 22, Nr. 4, 11. Januar 1845, S. 18.

ausschliesslich in regionaler Begrenzung und Ausprägung vorkommt, so existiert doch zumindest schon innerhalb des Nördlichkeitsdiskurses apriorisch etwas als echt nordisch Vorgestelltes, und diesen Wirkmechanismen, dieser Vermengung von Realität und Fiktion, unterliegt nicht nur der Rezipient, sondern auch gerade der Komponist, der wiederum gezielt damit operieren kann.

Eingehende Analysen der Ossian-Ouvertüre und der Ersten Sinfonie sind in verschiedener Hinsicht geleistet worden. Allen voran wäre die grundlegende Arbeit von Oechsle zu nennen,³⁹⁸ die die formalen, harmonischen und motivisch-thematischen Zusammenhänge in der Ouvertüre und im Kopfsatz der Sinfonie ausführlich darlegt und in den gattungsgeschichtlichen Zusammenhang stellt. Demgegenüber hat sich Celenza³⁹⁹ auf die Suche nach dem ›Poetischen‹ im Frühwerk begeben, indem sie die programmatischen Relationen zwischen dem ›Kompositionstagebuch‹ und den daraus hervorgegangenen Werken zu eruieren versucht hat. Unter der Perspektive eines ›nationalen Tons‹ bietet Jensen⁴⁰⁰ eine überblickende Analyse diverser Frühwerke und ihrer potenziell nordisch-nationalen Stilistik. Daneben finden sich diverse kleinere Beiträge, die sich auch anderer Frühwerke, vornehmlich der Zweiten und Dritten Sinfonie, annehmen.

Die bereits geleisteten Einsichten und Resultate dienen hier als Ausgangspunkt für einen Blickwinkel, der einerseits natürlich den Fokus auf bestimmte Kompositionsverfahren richtet, die auf eine mögliche Wahrnehmung als ›nordisch‹ schliessen lassen könnten, der andererseits aber aufgrund der vielfachen Gleichschaltung von ›nordisch‹ und ›original‹ auch an Zusammenhängen und Innovationen in Form, Harmonik und Motivik interessiert ist.

³⁹⁸ Oechsle, *Symphonik nach Beethoven*, 1992. Das Modell des formal vorgelagerten Eröffnungsthemas wird hier ausserdem verglichen mit den analogen Konzeptionen bei Schubert (C-Dur), Mendelssohn (a-Moll) und Schumann (B-Dur).

³⁹⁹ Harwell Celenza, *The Early Works of Niels Gade*, 2001.

⁴⁰⁰ Jensen, *Gade og den nationale tone*, 1992.

5.1.) *Nachklänge von Ossian, Op. 1*

Entscheidend ó und zu Beginn gleich nachdrücklich festzuhalten ó ist die paratextuelle Information, die bei dieser Ouvertüre mitgeliefert wird: Die Musik bezieht ihre Inspiration aus dem Phänomen Ossian. Damit ist beim Publikum eine bestimmte Erwartungshaltung ausgelöst und ein entsprechender Ideenhorizont eröffnet, in den das Gehörte projiziert wird. Gleich die ersten Takte breiten eine räumliche und zeitliche Projektionsfläche aus (Bsp. 3):

Allegro moderato
Vle. divisi

sempre pp

Vcl. divisi/Kb.

pp *fz* *pp*

Bsp. 3: Gade, *Nachklänge von Ossian*, Takte 1–11

Gleichsam aus der Tiefe steigt ein dunkler Klang auf, der sich erst allmählich etabliert und den Hörer unmerklich in eine ferne Welt überführt. Oechsle, Jensen und Celenza haben das Augenmerk hier vorab auf die archaisierende Akkordfolge gerichtet, die aufgrund der zyklischen Anlage I-VI-III-III-VI-I einer funktionalen Kadenzspannung entbehrt und stattdessen in einem harmonischen Schwebezustand verharrt, der keinen festen Grund gewährt.⁴⁰¹ Mindestens so relevant für diese poetische Wirkung sind jedoch der klangliche Effekt der tiefen Streicher, das leichte dynamische An- und Abschwollenlassen der Akkorde und besonders die zeitliche Ausdehnung: Die statischen Klänge werden zweimal durch die Stille einer Ganztaktpause unterbrochen und verklingen dazwischen in einer Fermate ó kein Rhythmus, keine Melodie, nur Klang. Damit treibt Gade das auch schon bei Le Sueur und anderen inszenierte akustische Hinübergleiten vom Alltagszustand in den poetischen Kosmos Ossians auf die Spitze und schafft eine Einleitung von solch räumlich-zeitlicher Dimensionierung, wie sie zuvor in der reinen Instrumentalmusik wohl nur in Mendelssohns *Meeresstille und glückliche Fahrt* vorzufinden ist.

In langen Liegetönen wird anschliessend der letzte a-Moll-Dreiklang über eine eigentümliche Instrumentalmischung weitergetragen, bei der gedämpfte Violinen von einem tiefen Horn und einem leisen Paukenwirbel koloriert werden. Aus diesem Klangteppich löst sich darauf in den

⁴⁰¹ Oechsle, *Symphonik nach Beethoven*, 1992, S. 139; Jensen, *Niels W. Gade og den nationale tone*, 1992, S. 246; Celenza, *The Early Works of Niels Gade*, 2001, S. 126f.

Celli ó immer noch im pianissimo ó eine achttaktige, periodisch geformte Melodie, die mehr als eine Andeutung erscheint und sogleich wieder verstummt (Bsp. 4):



Bsp. 4: Gade, *Nachklänge von Ossian*, Takte 13–20

Indem die schlichte Phrase den Ambitus einer Quinte nicht überschreitet und sich nur aus diatonischen Intervallen zusammensetzt, bleibt der Eindruck des Archaischen weiterhin bestehen, zumal der Rhythmus ein deklamatorisches Gepräge trägt und die Harmonik über Tonika-Dominante-Beziehungen nicht hinausgeht. Gade hat an dieser Stelle wahrscheinlich ein altdänisches Lied (*Ramund var sig en bedre mand*, Bsp. 5) aus der Sammlung von Nyerup und Rahbek modifiziert,⁴⁰² um eine Aura des Altertümlichen zu kreieren.



Bsp. 5: *Ramund var sig en bedre mand* aus: *Udvalgte danske Viser fra Middelalderen*

Philipp Spitta hat erstmals auf die auffallende Ähnlichkeit aufmerksam gemacht,⁴⁰³ die inzwischen zu der allgemein vertretenen Annahme geführt hat, Gade habe die altdänische Weise bewusst paraphrasiert. Allein Celenza hat diese Mutmassung kritisch hinterfragt, weil das Original in Gades *ŒKompositionstagebuch÷* weder skizziert noch namentlich erwähnt wird⁴⁰⁴ ó was freilich kein hinreichendes Argument ist, um eine Kenntnis des Gegenstandes auszuschliessen. Die Analogie ist zu deutlich, als dass sie als zufällige Koinzidenz abgetan werden könnte: Sie beruht hauptsächlich auf den ersten zwei Takten, die denselben Quintsprung und einen ganz ähnlichen melodischen wie rhythmischen Verlauf aufweisen und die bei Gade gewissermassen auf acht Takte gestreckt werden.

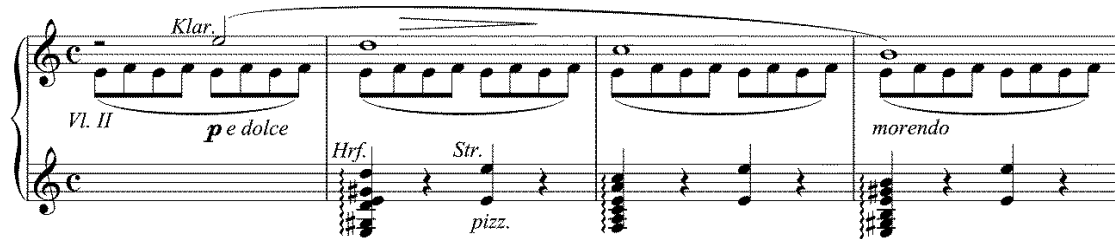
Auf diese geschlossene Passage der Celli folgt gleich wieder ein neuer Gedanke, der erstmals Bewegung in den musikalischen Ablauf bringt. Während die zweiten Violinen im Sekundintervall hin und her pendeln, vollzieht die Solo-Klarinette eine diatonisch absteigende

⁴⁰² Rasmus Nyerup, Knud Lyne Rahbek (Hrsg.), *Udvalgte danske Viser fra Middelalderen; efter A. S. Vedels og P. Syvs trykte Udgaver og efter haandskrevne Samlinger udgivne*, Bd. 5, Kopenhagen 1814, S. LXXI.

⁴⁰³ Philipp Spitta, *Niels W. Gade*, in: *Zur Musik. Sechzehn Aufsätze*, Berlin 1892, S. 376.

⁴⁰⁴ Celenza, *The Early Works of Niels Gade*, 2001, S. 189.

Quart, die im *dolce* beginnt und im *morendo* verklingt. Zu diesem klagenden Gestus tritt nun erstmals die Harfe mit arpeggierten Akkorden auf den Taktschwerpunkt prominent in Erscheinung (Bsp. 6):



Bsp. 6: Gade, *Nachklänge von Ossian*, Takte 23–26

Die Linie der Klarinette wiederholt sich in Fagott, Flöte und Violinen und leitet damit in eine Zwischensequenz über, in der Gade die bisher aufgetauchten Themen und Motive variiert und kombiniert; einzig das Element der alten Heldenweise bleibt intakt ó dieses wird dafür im Anschluss an die Zwischensequenz um einen Nachsatz erweitert. Nach einem kurzen Spannungsaufbau entlädt sich das Orchestertutti nämlich in einem martialischen Hymnus, der den damaligen Vorstellungen eines keltischen Schlachtgesangs in geradezu paradigmatischer Art und Weise gerecht wird (Bsp. 7).

Das ahnungsvolle Thema der Celli hat sich zu einem gewaltigen Schlachtruf der Bläser gewandelt, die im unisono das altdänische Lied aufnehmen und unter markanten Akzenten diese sinfonische Variante eines Bardenchors erstmals in ganzer Länge vortragen. Die diastematisch-rhythmische Struktur ist dabei ganz dem Rezitationsstil verpflichtet. Die Harfe und sämtliche Streicher liefern auf die betonten Zählzeiten wuchtige Arpeggien, die in ihrer Harmonik stufenreich ausgeprägt sind, aber wenig funktionale Strebigkeit herstellen, was den archaisierenden, an die Modalität nordischer Volkslieder erinnernden Eindruck stärkt.⁴⁰⁵ Gleichzeitig erfüllt Gade das Klischee des permanenten Dur-Moll-Wechsels. Da die parallelen Tonarten, in diesem Fall a-Moll und C-Dur, jeweils der anderen Skala als leitereigener Akkord (III. oder VI. Stufe) zugehörig sind, lässt sich unter Auslotung aller möglichen Stufen das Vagieren zwischen Dur und Moll bequem bewerkstelligen. Im obigen Beispiel ist bloss ein Akkord (H-Dur) leiterfremd, auch weil über die Tiefalteration der Septime weitere Optionen hinzukommen, so dass neben E-Dur auch G-Dur als Dominante fungieren kann.

⁴⁰⁵ Oechsle, *Symphonik nach Beethoven*, 1992, S. 140.

Ob./Kl./Fg./Hrn./Pos.

ff marcato

Str./Hrf.

ff

Hrn./Trp.

Bsp. 7: Gade, *Nachklänge von Ossian*, Takte 59–77

Mit Blick auf die analogen Stellen bei Rossini oder Le Sueur kommt hier offensichtlich eine kompositorische Konvention zur Anwendung, die den bei altnordischen Stämmen weihevollen Moment vor der Schlacht illustrieren soll und die zumindest partiell auf die Schilderungen bei Tacitus rekurriert. Ob Gade eine der beiden erwähnten Opern kannte, ist nicht mit Sicherheit zu eruieren, zumindest im Fall Rossinis aber nicht undenkbar. *La donna del lago* feierte ihre Kopenhagener Premiere am 29. Januar 1828 und wurde in den nachfolgenden Spielzeiten bis 1834 insgesamt 18 Mal gegeben.⁴⁰⁶ Mit Bestimmtheit war Gade jedoch mit einem ganz ähnlich gearbeiteten Beispiel vertraut, das ihm aus Dänemark selbst unmittelbar vorlag: In seiner Schauspielmusik zu Oehlenschlägers Tragödie *Olaf den Hellige* (1838) hatte auch J.P.E. Hartmann einen Skaldenchor inszeniert, bei dem ein Männerchor mittels Harfe und wuchtigen Blechbläsern untermalt wird.⁴⁰⁷

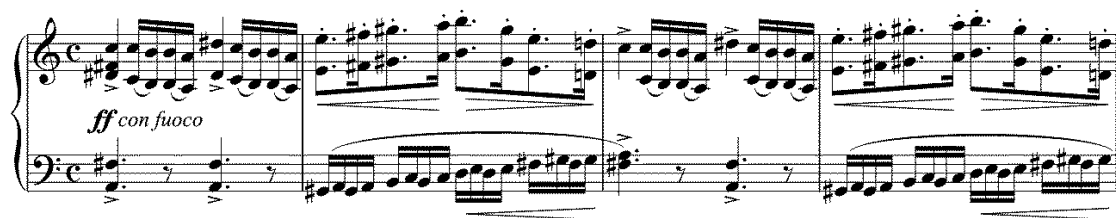
Vor dem Hintergrund der Verbreitung dieser poetischen Idee konnte sich Gade auf die assoziative Wirkung der kompositorischen Metapher verlassen, und zwar umso mehr, als

⁴⁰⁶ Vgl. dazu: Loewenberg Alfred, *Annals of Opera 1597-1940*, Vol. 1: Text, Genf 1955², Sp. 665; Aumont Arthur, Collin Edgar, *Det danske nationalteater, 1748-1889: En statistisk fremstilling af det Kongelige Teaters historie fra skuepladsens aabning paa kongens nytorv 18. december 1748 til udgangen af sæsonen 1888-89, volumes 1-4*, Nabu Press 2011, Reprint der Ausgabe von Kopenhagen 1896, S. 69ff (1. Teil) und S. 46 (2. Teil).

⁴⁰⁷ Sørensen, Niels W. Gade, 2002, S. 46.

Schilling bloss ein Jahr vor der Erstaufführung in Leipzig in seinem Lexikon der Tonkunst nochmals festgehalten hatte, dass šalle keltischen Gesänge [í] vollkommen unisonisch gesungenō worden seien.⁴⁰⁸ Ausserdem wird gerade dieser Hymnus-Abschnitt in einer dramaturgischen Zuspitzung exponiert: Sind zuvor mehrere Elemente nahezu unvermittelt aneinandergereiht worden, ohne sich weiter zu entfalten, erklingt nun für den Zuhörer erstmals ein vollständiges, als solches fassbares Thema. Dieser Übertritt in die Vordergründigkeit wird durch das Anschwellen vom *piano* ins *fortissimo* mit dem grösstmöglichen dynamischen Kontrast unterstrichen.

Kaum ist der Bläserhymnus verstummt, kann man sich schwerlich des Eindrucks erwehren, Gade lanciere sogleich kompositorisch die Schlacht (Bsp. 8). Ein rasches Fanfarensignal in den Hörnern und Trompeten mündet in einen fulminanten Abschnitt (*con fuoco*), der aufgrund der Verkleinerung der Notenwerte geradezu einer Tempobeschleunigung gleichkommt. Erst jetzt löst sich das musikalische Geschehen von seiner rhythmischen und harmonischen Statik und erst jetzt legen die Violinen ihre Dämpfer ab. Mittels Sechzehntelgruppen und punktierten Achteln treiben die Streicher und Holzbläser das Orchester vorwärts und sorgen mit sprunghaften Intervallen für einen stürmischen Charakter:



Bsp. 8: Gade, *Nachklänge von Ossian*, Takte 78–81

Zwischendurch blenden derweil die Hörner, Posaunen und Oboen mit der Harfe den Beginn des Schlachtgesangs kontrapunktisch ein, nun transponiert auf die Dominante. Die rhythmischen Zellen in den übrigen Instrumenten werden dagegen im Verlauf zersplittert, sequenziert und miteinander abwechselnd gekoppelt. Auch die Fanfarenstösse bleiben in den Trompeten präsent. Wiederum ohne merklichen Übergang lichtet sich schliesslich das kriegerische Treiben und weicht einem kantablen Seitenthema in F-Dur, das einen ausgeprägten Kontrast herbeiführt. Eine Solo-Oboe schwebt über einem Verband von Orgelpunkt und gleichmässiger Achtelbewegung, bestehend aus Streichern und Hörnern (Bsp. 9):

⁴⁰⁸ Schilling, s.v. *Kelten ó keltische Musik*, in: Universal-Lexicon der Tonkunst, Bd. 4, Stuttgart 1841, S. 74.



Bsp. 9: Gade, *Nachklänge von Ossian*, Takte 115–126

Diese ruhige, tendenziell abwärtsgerichtete Melodie offenbart mit ihren Anklängen an Seufzermotivik einen klagenden Charakter, zumal das Oboensolo gerade im Kontext des vorangehenden Getöses zunächst sehr fern und einsam klingt und nur allmählich durch hinzutretende Instrumente verstärkt wird. Ausserdem entbehrt das Thema nicht einer gewissen Fremdartigkeit, da es sich innerhalb der F-Dur-Diatonik, abgesehen von der letzten Abphrasierung, ausschliesslich im Rahmen $a \div \acute{o} a \div \flat$ bewegt und damit eine leicht phrygische Physiognomie annimmt. Merkwürdig genug scheint ebenso der verkürzte Nachsatz von vier Takten, der zwar sogleich durch weitere vier wieder in die Symmetrie zurückgeführt wird, doch sind diese instrumental und satztechnisch derart verdichtet (homophoner Streichersatz ohne Solo-Oboe), dass sie sich deutlich abheben, was Mathiassen veranlasst hat, an dieser Stelle von der Struktur eines Sologesangs mit darauffolgendem Omqvæd zu sprechen.⁴⁰⁹

Nach einer weiteren Strophe des Seitenthemas in Flöte und Violinen geht die Ouvertüre fließend in einen Durchführungsteil über, wo Gade sämtliche bisher eingeführten Themen und Motive auf ihren Kern reduziert und als selbständige Versatzstücke behandelt, die unter Transponierungen und Alterationen sukzessiv miteinander konfrontiert werden und ein dichtes motivisch-thematisches Feld erzeugen. Dabei kehrt Gade über Sequenzierungen von C-Dur nach a-Moll zum *con fuoco*-Thema und den Trompetenfanfaren zurück, womit die Reprise eingeleitet wird. Vermittels einer mit verschiedenen Reminiszenzen angereicherten und sich schrittweise ausdünnenden Passage folgt dann aufs Neue das Seitenthema, diesmal allerdings gewendet nach A-Dur. Wiederum fügt Gade anschliessend Anklänge an vergangene Elemente ein, bevor sich die Ouvertüre \acute{o} anstelle einer Coda \acute{o} in zyklischer

⁴⁰⁹ Mathiassen, § *Unsere Kunst heisst Poesie*, 1971, S. 74.

Form zu schliessen beginnt: Nochmals erklingt der Schlachtgesang in seiner vollen Länge, ehe nach dessen Ausklang sich der poetische Vorhang wieder senkt, indem die einleitende Akkordfolge der tiefen Streicher auftaucht. Als schwacher Abgesang erklingt im Cello vor dem Hintergrund eines Harfenarpeggios andeutungsweise das Bardenthema, das sich daraufhin in der Tiefe verliert. Mit einem diminuierenden Paukenwirbel, gestützt von tiefem Hornklang, blendet die Ouvertüre aus.

Formal betrachtet, konstituieren sich die *Nachklänge von Ossian* aus einem Prolog und Epilog, die einen an die Sonatenform angelehnten Mittelteil umfassen. Das tonale Gerüst des gesamten Werks reflektiert dabei die harmonische Stufenfolge der Anfangsakkorde, beginnend und schliessend in a-Moll.⁴¹⁰ Gade hat so die zyklische Anlage konsequent gehandhabt und insbesondere durch die Gestaltung der zentralen Themen ó was im Prolog als Ahnung aufkeimt, verblasst im Epilog als Erinnerung ó ein kreisförmiges Werk geschaffen, das selbst als Nachklang erscheint, als šins Unendliche verschwommene [Musik], gleichsam ein Echo.⁴¹¹ Dabei ist die Musik derart plastisch geformt, dass sich einem damaligen Zuhörer, der mit der Lektüre Ossians und den Darstellungen von Nördlichkeit vertraut war, fast zwangsläufig die gängigen Bilder von grauer Vorzeit, Bardentum und Schlachtengetümmel aufdrängen mussten: šes ist, als ob man den nordischen Sänger unter lichtarmem Himmel zwischen den dunklen Föhren dahinschreiten sähe.⁴¹² Gerade der sinfonisch inszenierte Bardenchor war im Grunde genommen für zeitgenössische Ohren unmissverständlich komponiert. Die hohe suggestive Kraft rührte aber nicht zuletzt daher, dass Gade selbst nicht weniger den stereotypen Bildern unterlag. Wie Celenzas Analyse zeigt, lassen sich die programmatischen Textfragmente aus *Ossian* im ŠKompositionstagebuch÷ ziemlich genau auf die einzelnen Abschnitte der Ouvertüre übertragen.⁴¹³ In den ersten Zeilen heisst es etwa: šEin uraltes Lied! Das Meisterwerk verflossener Tage! [í] So klangen die Worte des Barden, womit die Paraphrase über *Ramund var sig en bedre mand* gemeint sein dürfte. Zum Schlachtgesang findet man folgende Notiz: šMit einem Male bricht er hervor, der Gesang unserer Barden: die Riesen schlugen gegen ihre Schilde. Genau wie bei Rossini und Le Sueur soll also auch hier das rhythmische Stampfen das bedrohliche Hauen gegen die Schilde veranschaulichen. Weitere analoge Korrespondenzen liessen sich problemlos bei dem Trompetensignal (šVoran schreitet der Heerführer (Tromba)) oder dem Oboensolo (šDas

⁴¹⁰ Celenza, *The Early Works of Niels Gade*, 2001, S. 127.

⁴¹¹ Jean Paul über Ossians Gedichte, in: *Vorschule der Ästhetik*, 1990, S. 89.

⁴¹² *Die Grenzboten*, Jg. 9, Semester 2, Bd. 2, Nr. 47, 1850, S. 812.

⁴¹³ Vgl.: Celenza, *The Early Works of Niels Gade*, 2001, S. 128-134.

war Selma, die das nächtliche Lied anstimmte⁴¹⁴) anführen.⁴¹⁴ Die Plastizität der musikalischen Gedanken resultiert unter anderem aus der Ausrichtung am homophonen Satz, der weitgehend auf kontrapunktische Einfälle und motivisch-thematische Arbeit verzichtet. Das oft parataktische Aneinanderfügen von musikalischen Themen ohne Übergänge ähnelt in gewisser Weise der grobkörnigen Struktur nordischer Poesie.⁴¹⁵

Ausschlaggebend für die Wahrnehmung eines šnordischen Charakters⁴¹⁶ könnte ausserdem ein Faktor gewesen sein, der an Gades Kompositionsfertigkeit stets ausdrücklich hervorgehoben wurde: die Meisterschaft in der Instrumentierung. Bestimmte Instrumental-Kombinationen haben offensichtlich einen ziemlich fremdartigen Reiz auf damalige Zuhörer ausgeübt, besonders jene, die der Ouvertüre ihren mystifizierenden Gesamtklang verliehen. So erzeugte beispielsweise die Verbindung der šgedämpften Streichinstrumente mit dem mächtig wirkenden Blech [í] eine überraschende geisterhafte Wirkung.⁴¹⁶ Hinzu kommt die vielfach tief gesetzte Lage, die sich auch in der Instrumentierung widerspiegelt: Die Klarinetten sind in A gestimmt, und nebst den Posaunen gelangt eine Tuba (ossia Kontrafagott) zum Einsatz, was für jene Zeit doch relativ ungewohnt war (in Mendelssohns Ouvertüren findet sich vereinzelt ein Serpent oder eine Ophikleide, und Berlioz hat in seiner *Symphonie fantastique* zwei Ophikleiden einbezogen). Ungleich mehr Eindruck muss allerdings die Präsenz der Harfe gemacht haben. War sie im Instrumentarium der Oper längst etabliert und gelegentlich prominent in Szene gesetzt worden, so bedeutete ihre Verwendung in der reinen Instrumentalmusik immer noch etwas Unerwartetes. Die Aussergewöhnlichkeit nicht nur ihres Vorhandenseins, sondern ebenso ihrer spezifischen Spielweise in den *Nachklängen von Ossian* belegt eine Voranzeige über die Drucklegung des Werks in Leipzig bei Breitkopf und Härtel. In der Annonce werden kurz die Umstände der Werkentstehung geschildert, bevor der Rezensent seine einzige Anmerkung über die eigentliche Komposition macht:

šBemerken wollen wir nur noch, dass eine Harfe dabei thätig ist, nicht in melodischen Figuren, sondern einzig und allein in vollen gerissenen Akkorden, die nur vier Male, stets einen Takt lang, in ausgeschriebenen Harpeggirungen erklingen.⁴¹⁷

⁴¹⁴ Übersetzungen nach dem Vorwort von Finn Mathiassen zu: Niels W. Gade, *Efterklange af Ossian*, in: Niels W. Gade. Works, Serie I, Volume 9, Finn Mathiassen (Hrsg.), Kopenhagen 2002, S. XI. Unterstreichungen im Original.

⁴¹⁵ Den Begriff des šParataktischen⁴¹⁶ bei Gade hat Oechsle (*Symphonik nach Beethoven*, 1992) eingeführt.

⁴¹⁶ NBM, Jg. 7, Nr. 4, 29. Januar 1853, S. 28.

⁴¹⁷ AmZ, Bd. 41, Nr. 47, 24. November 1841, Sp. 976.

Auch wenn die quantitative Angabe nicht wirklich korrekt ist: Bemerkenswert war für den Rezensenten die Art und Weise, wie die Harfe zu spielen hatte, und ihr blosses Arpeggieren musste dementsprechend auch im Konzertsaal, wo ihre Sichtbarmachung hinzukam, erst recht eigenartig angemutet haben.

Archaisierende Melodik und Harmonik, unkonventionelle Instrumentation und eine bildhaft-narrative Themen- sowie Formgestaltung dürften die musikalischen Instanzen gewesen sein, mittels derer Gade beim Leipziger Publikum Assoziationen an die nordische Welt hervorgerufen hatte. Zu sehr korrespondierten diese Parameter mit den zirkulierenden Vorstellungen des Nördlichkeitsdiskurses, als dass ein Kurzschluss der präformierten Imaginationen mit der soeben gehörten Musik hätte ausbleiben können. Nicht ganz unbedeutend, auch für den Erfolg des Werks, dürfte schliesslich die Tatsache gewesen sein, dass die *Nachklänge von Ossian* gemäss den Auflistungen bei Jahrmärker und Wessel die erste sinfonische Umsetzung dieses epischen Stoffes überhaupt darstellten. In Kombination mit dem Wissen um Gades Nationalität müssen die neuartigen, *wirklich fühlbaren Nachklänge*⁴¹⁸ umso authentischer gewirkt haben.

⁴¹⁸ SfmW, Jg. 11, Nr. 46, November 1853, S. 365.

5.2.) Sinfonie Nr. 1 in c-Moll, Op. 5

Analog zur Ouvertüre liesse sich auch für die Rezeption der Sinfonie ein vordeterminiertes Assoziationsfeld behaupten, wenngleich in unbestimmterer und unverbindlicherer Weise. Denn wer die *Nachklänge von Ossian* gehört hatte (Mendelssohn und Schumann kannten das Werk mindestens dem Klavierauszug nach), konnte nun entsprechende Erwartungen hegen und während des Hörens die kompositorischen Ähnlichkeiten der Sinfonie auf das Themenfeld der Ouvertüre rückbeziehen. Ein explizites Programm besitzt die Sinfonie freilich nicht, allein Gades *ŠKompositionstagebuch÷* liefert implizit Aufschluss über aussermusikalische Bezüge.

Bisherige Analysen haben das Augenmerk hauptsächlich, wenn nicht gar ausschliesslich, auf den ersten Satz der Sinfonie gerichtet, unter der Prämisse, die kompositorische Innovation des dort eingearbeiteten dänischen Volkslieds, das in den Sätzen 2 und 4 transformiert wiederkehrt, sei wesentliches Konstituens sowohl des Erfolgs als auch des šnordischen Charaktersō von Opus 5. Ohne diese These grundlegend in Frage stellen zu wollen, wird hier doch eine Reihenfolge in der Analyse gewählt, die das dadurch verursachte monokausale Ungleichgewicht relativieren soll. Angenommen, der allgemein beobachtete šnordische Charakterō habe überwiegend zur euphorischen Aufnahme des Werks beigetragen, so könnte umgekehrt die unterschiedliche Aufnahme der einzelnen Sätze ein Indikator dafür sein, wie šnordischō oder eigentümlich dieselben empfunden wurden. Glaubt man Mendelssohns Konzertbericht über die Uraufführung, dann rangierte der Eröffnungssatz in der Gunst des Publikums erstaunlicherweise gerade nicht an erster Stelle:

šNach dem Scherzo (~~und nach dem Adagio~~) war eine wahre Aufregung unter allen Leuten, und der Jubel und das Händeklatschen wollten gar kein Ende nehmen, ó ebenso nach dem Adagio ó ebenso nach dem letzten, ó und nach dem ersten ó nach allen eben!ō⁴¹⁹

Die Durchstreichung macht deutlich, dass Mendelssohn mit Nachdruck die Initialzündung des Scherzos hervorheben wollte. Danach folgen die Sätze in chronologischer Reihenfolge, ausser dass der erste zuletzt genannt wird. Eine ähnliche Präferenz äusserte auch Spohr in Briefen an seinen Freund Moritz Hauptmann, wo er den beiden Mittelsätzen klar den Vorzug gab: šHeute fand ich die beyden mittelsten Sätze am schönsten und der letzte sagte mir am

⁴¹⁹ Brief Mendelssohns an Gade, Leipzig 3. März 1843. Abschrift in: Berlin, Staatsbibliothek, Musikabteilung, Nachl. 7,22/2,3.

wenigsten zu.⁴²⁰ Die zu diesem Zeitpunkt noch skeptische Meinung gegenüber der Sinfonie änderte sich nach der Aufführung in Kassel (7. Februar 1844), doch blieb die Präferenz der Sätze bestehen: ›Die Sinfonie von Gade hat uns und unserm Sommerpublikum sehr gefallen, mir besonders die 2 mittelsten Sätze. Den letzten wünschte ich anders und wäre ich an des Komponisten Stelle, ich schriebe einen neuen.‹⁴²¹ Es ist doch einigermaßen erstaunlich, dass der Kopfsatz nicht einmal erwähnt wird. In Schumanns Ehetagebüchern findet im Anschluss an die Uraufführung gar nur noch das Scherzo Erwähnung, das ›wohl das Originellste vom Ganzen‹ sei.⁴²² Auch in einer Rückmeldung des Verlegers Friedrich Kistner an Gade ist es das Scherzo, das alle im Publikum ›electrisirte‹.⁴²³ Es liegt demnach ziemlich auf der Hand, dass dieser Satz den tiefsten Eindruck hinterlassen haben muss, weshalb die Analyse hier damit beginnen soll – um für einmal die etwas starre Verengung auf den ersten Satz und dessen Volksliedkonstruktion zu lösen.

a) Scherzo: *Allegro risoluto quasi Presto*

Als programmatische Grundlage für den zweiten Satz seiner ›Sinfonie nach Heldenliedern‹ wählte Gade gemäß ›Kompositionstagebuch‹ die Ballade von *Elverskud*, also die Geschichte von Herrn Oluf und dessen Verfluchung durch eine Elfenkönigstochter, weil er deren Verführungsversuchen widerstanden hatte. Das formale Dispositiv baut auf zwei kontrastierenden Teilen (A und B) auf, die in einem dramaturgischen Steigerungslauf alternieren. Schon dem ersten Thema in C-Dur ist ein dualer Aufbau immanent: Aus dem Nichts entsteigt in den hohen Streichern eine rasante, unter Liegetönen sich sukzessiv empor schraubende und verdichtende Stakkato-Achtelbewegung, die sich nach einer dynamischen Zuspitzung in einem viertaktigen, refrainartigen Tutti-Chorus entlädt, der, ›fortissimo mit dem Sextquartenaccorde eintretend, sich wunderlich genug macht‹ (Bsp. 10).⁴²⁴

⁴²⁰ Brief Spohrs an Hauptmann, Kassel 2. Februar 1844. Autograph unbekannt; zitiert nach einer handschriftlichen Abschrift im Nachlass von Herfried Homburg.

⁴²¹ Brief Spohrs an Hauptmann, Kassel 3. März 1844. Autograph unbekannt; zitiert nach einer handschriftlichen Abschrift im Nachlass von Herfried Homburg.

⁴²² Eintrag vom März 1843. Nauhaus, Bosch (Hrsg.), *Robert und Clara Schumann: Ehetagebücher*, 2007, S. 164.

⁴²³ Brief Kistners an Gade, Leipzig 3. März 1843, zitiert nach: Sørensen, *Niels W. Gade*, 2002, S. 380 (Fussnote 43). Weitere Belege für die Bevorzugung des Scherzos finden sich in: NZfM, Bd. 28, Nr. 29, 10. April 1843, S. 122; NBM, Jg. 4, Nr. 4, 23. Januar 1850, S. 29; *Die Grenzboten*, Jg. 9, Semester 2, Bd. 2, Nr. 47, 1850, S. 813. Man kann sich freilich auch fragen, inwiefern die Taxierung des Scherzos als herausragender Satz letztlich selbst zu einem sich fortpflanzenden Diskursprodukt mutierte.

⁴²⁴ AmZ, Bd. 45, Nr. 49, 6. Dezember 1843, Sp. 881.

Allegro risoluto quasi Presto ♩ = 160

Bsp. 10: Gade, 1. Sinfonie, 2. Satz, Takte 1-12

Dieses Procedere wiederholt sich sogleich: Endet der zweite Durchlauf auf der Dominante, so startet der dritte mit einer überraschenden Rückung nach d-Moll, die nach dem ersten Chorus fast gewaltsam wieder nach C-Dur gewendet wird. Anschliessend spinnt Gade den A-Teil fort, indem er den Chorus herauslöst und unter leichten harmonischen wie melodischen Veränderungen mehrfach repetiert, während die flinke Triolenbewegung immer wieder aufblitzt.

Der nun völlig unvermittelt hereinbrechende B-Teil erfährt gleich auf mehreren Ebenen eine gegensätzliche Gestaltung. Eingeleitet durch drei solistische, verklingende Klarinettenrufe, wird der Orchestersatz unter Aussparung von Kontrabässen, Posaunen, Trompeten und Oboen markant ausgedünnt, selbst die übrigen Instrumente kommen bloss sparsam zum Einsatz. Das klanglich gelichtete Bild erhält zusätzlich eine reizvolle Färbung, weil die geteilten ersten Violinen mit Dämpfer spielen. Der Wechsel von C-Dur in die Paralleltart a-Moll vervollständigt letztlich diese *šzauberhaft instrumentirte*⁴²⁵ Wende, mit der gleichzeitig eine rhythmisch-zeitliche einhergeht, ausgelöst durch die Temporeduktion und die langen Notenwerte in den Bläsern. Thematisch konstituiert sich dieser B-Teil einerseits durch sukzessive Akkordschichtungen in den Blasinstrumenten, andererseits durch wirbelnde Sechzehntelketten in den Violinen, wobei beide Elemente mit quirligen Vorschlagnoten versehen sind (Bsp. 11).

⁴²⁵ NZfM, Bd. 22, Nr. 8. 25. Januar 1845, S. 33.

Meno allegro ♩ = 138

The musical score shows two systems of staves. The first system includes staves for Clarinet I (Cl.I), Flute I (Fl.I), Clarinet II (Cl.II), Flute II (Fg.I), Horn (Hrn.), and Violin I (VI.I divisi). The piano (p) part is also present. The tempo is marked 'Meno allegro' with a quarter note equal to 138 beats. The dynamics range from mezzo-forte (mf) to piano (p). The woodwinds play melodic lines, while the strings and piano provide a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Bsp. 11: Gade, 1. Sinfonie, 2. Satz, Takte 87–102

Das sich darauf einstellende Wechselspiel zwischen den zwei Scherzo-Teilen in C-Dur und a-Moll mutet wie eine grossangelegte Stretta an: Ist der B-Teil an sich schon kürzer geformt, so reduziert sich die Länge der Abschnitte stetig, bis die klare Abgrenzung verblasst und die zwei Themen in der Domäne des B-Teils gleichsam miteinander verschmelzen. Der Chorus aus dem A-Teil erscheint nur noch als ein Schatten seiner selbst, ohne deutliche Konturen und harmonisch verfremdet ó die Modulation nach a-Moll über die Zwischendominante gelingt jedoch nicht, am Ende steht wieder C-Dur. Im Anschluss unternehmen die Streicher mit ihren aufbauenden Triolensequenzen einen letzten Anlauf, und das Scherzo verklingt leise nach doppeltem f-Moll-Vorhalt.

Aus der Perspektive von Gades *ŠKompositionstagebuch÷* könnte man die beiden Teile des Scherzos problemlos als den galoppierenden, seine Hochzeit verkündenden Herrn Oluf und die umgarnende, verfluchende Elfenprinzessin interpretieren.⁴²⁶ Ein unwissender Zuhörer wird hingegen nicht von selbst auf solche Zusammenhänge kommen. Trotzdem verrät die Gestaltung eine narrative Intention, die formal und inhaltlich weit entfernt ist von den gängigen Scherzo-Typen, bei denen die Abkunft aus der Tanzmusik noch unverkennbar durchscheint. Insofern präsentierte Gade hier ein völlig neues Konzept. Gerade die scheinbar *medias in res* einsetzenden, perpetuierenden Achteltriolen erinnern aufgrund der dynamischen, sequenzierenden Steigerung und der konstanten Verkürzung der Motiv-Einheiten stark an gewisse Manierismen der Mannheimer Schule oder an Beschleunigungsmechanismen à la Rossini. Gade bewirkt hier einen szenischen Effekt, der

⁴²⁶ Celenza, *The Early Works of Niels W. Gade*, 2001, S. 164f.

den Vorgang von etwas sich Näherndem, wenn nicht gar Heranstürmendem musikalisch ohrenfällig macht: Der Satz beginnt šwie sehr viele Opernfinaleø, bei zusammenströmender Volksmasseø.⁴²⁷ Der musiktheatralische Bezug drängt sich nicht weniger im B-Teil auf, wo die lichten Holzbläser im Zusammenspiel mit den tänzerischen Violinen šlebhaft an die Ouverture zum ŠSommernachtstraum-ø⁴²⁸ erinnern. Zudem wird die narrative Ausdrucksweise durch die satztechnische Handhabung der Themen begünstigt. Wie in der Ossian-Ouvertüre findet kein motivisch-thematisches Arbeiten statt, auch das für den Scherzo-Typus charakteristische Spiel mit dem Taktmetrum bleibt aus. Vielmehr stehen die Themen einander nahezu geschlossen gegenüber und werden schliesslich in leichter, vor allem harmonischer Wandlung immer rascher alterniert, bleiben aber in ihrer Grundsubstanz bestehen. Dieser kompositorische Ansatz mit schier hermetisch abgeriegelten Themen erstreckt sich im Wesentlichen auch auf die übrigen Sätze der Sinfonie.

b) Andantino grazioso

Ohne Vorspiel setzt die erste Oboe, begleitet von einem tief gesetzten Streichergeflecht, zu einer schlichten Kantilene an, bei der Jensen eine gewisse Nachbarschaft zum lyrischen Oboensolo in den *Nachklängen von Ossian* konstatiert hat (Bsp. 12):⁴²⁹



Bsp. 12: Gade, 1. Sinfonie, 3. Satz, Takte 1-17

Nebst derselben Instrumentenwahl steht beiderorts die Melodie in F-Dur, und auch in der Sinfonie umkreist das Thema ständig Terz und Quinte, das a÷ scheint die Basis der melodischen Bewegung zu sein; erst nach unregelmässigen 17 Takten schliesst die Oboe fast ein wenig erzwungen auf dem f÷÷. Anschliessend setzt das Orchester zur Wiederholung der Melodie an, doch schiebt Gade nun zwischen Vorder- und Nachsatz, unter Weglassung der

⁴²⁷ AmZ, Bd. 45, Nr. 49, 6. Dezember 1843, Sp. 881.

⁴²⁸ BMZ¹, Jg. 3, Nr. 44, 31. Oktober 1846 [ohne Seitenangabe].

⁴²⁹ Jensen, *Niels W. Gade og den nationale tone*, 1992, S. 252f.

zweiten Hälfte des Vordersatzes, eine neue, aber ganz ähnlich gestaltete Phrase ein, die sozusagen dem Drang nach $a\div$ nachgibt und auf der Dominante der Paralleltonart d-Moll erklingt. Harmonisch ziemlich abrupt wechselt das Ganze darauf in den mit g-Moll beginnenden Nachsatz. Aus diesen vier- bis achttaktigen Melodie-Einheiten konstituiert Gade einen gleichsam dialogischen Wechsel, zu dem sich im Verlauf des liedförmigen Satzes nur noch zwei weitere, verbindende Elemente hinzugesellen: Zum einen eine getragene Hornmelodie, die zweimal ohne weitere Verarbeitung erscheint, aber beide Male in einen neuen Abschnitt überführt, also formbestimmende Funktion besitzt. Zum anderen eine eben nach der Hornmelodie in den Celli auftretende Kette in Sechzehnteltriolen, die in ihrem freien Gestus rhapsodisch anmutet und prompt von Pizzicato-Arpeggi in den Violinen begleitet wird. Die Triolenmotivik fügt sich schliesslich als dynamisierendes Element in den Begleitapparat ein, gelangt aber vereinzelt an die melodische Oberfläche (Bsp. 13).

Ursprünglich trug sich Gade laut *„Kompositionstagebuch“* mit dem Gedanken, im dritten Satz eine Harfe einzusetzen. Obwohl sich diese Idee offensichtlich während des Schaffensprozesses verflüchtigt hat, scheinen die zupfenden Violinen eine Reminiszenz daran zu sein. Interessanterweise begegnet dieser bardische Habitus ausnahmslos in allen Sätzen, auch wenn er sich im ersten auf gerade einmal zwei Akkorde beschränkt. Im Scherzo taucht er dann konzentriert im B-Teil zu den kapriziösen Violinstimmen auf.

Bsp. 13: Gade, 1. Sinfonie, 3. Satz, Takte 73–82

Abgesehen von diesen eingestreuten Pizzicato-Arpeggi und der genannten Parallele zur Ossian-Ouvertüre im Oboensolo scheint das Andante, dem Gade eine Liebesballade zugeordnet hatte, jedoch wenig Projektionsfläche für nordische Assoziationen zu bieten. Im Gegenteil, weil der langsame Satz am stärksten auf klassische Vorbilder rekurriert und einen

vergleichsweise hellen und warmen Charakter trägt, wollte er gerade rückblickend nicht so recht in das zurechtgelegte Wahrnehmungsmuster passen:

šDas nordische Bewußtsein ist hier wie durch einen Zauber zurückgedrängt, das deutsche Element, in seinem Urtypus Mozart, strömt hervor und geberdet sich recht angenehm und lieblich, das Ganze ist wie eine Oase aus südlicherem Himmel, mit glänzender Vegetation, hineingeschmuggelt in die felsumragten Fluren Norwegens.⁴³⁰

Anhand der Nord-Süd-Antinomie liess sich der abweichende Stil im Andante bei Bedarf also zumindest begründen. Im Schlusssatz hingegen war eine solche Erklärung nicht mehr von Nöten.

c) *Molto allegro ma con fuoco*

Mit Pauken und Trompeten wird das rauschende Finale in reinstem C-Dur eingeläutet, und sowohl Pauke wie Trompete prägen aufgrund ihrer Omnipräsenz die Charakteristik des Satzes. Ein überaus rhythmisches und impulsives Thema in den Violinen und Holzbläsern, dessen Ende offen gestaltet ist, fungiert in einer Art Sonatenrondo als verbindender Leitgedanke (Bsp. 14):



Bsp. 14: Gade, 1. Sinfonie, 4. Satz, Takte 17–24

Gleich das erste Kontrastthema intoniert daraufhin einen massigen, von Posaunen und Hörnern dominierten Bläserchoral (Bsp. 15).



Bsp. 15: Gade, 1. Sinfonie, 4. Satz, Takte 49–63

⁴³⁰ *Die Grenzboten*, Jg. 9, Semester 2, Bd. 2, Nr. 47, 1850, S. 814.

Im martialischen Gestus nochmals gesteigert, ertönt wenig später das dritte Thema, eine šgewaltige und ergreifende Melodie, in welcher der Charakter des Nordens entschieden ausgeprägt ist⁴³¹ und bei der sich Gade offensichtlich am Erfolgsrezept der Ossian-Ouvertüre orientiert hat (Bsp. 16):

Ob./Kl./Fg./Hrn./Pos.

f

Vl./Vle.

Bsp. 16: Gade, 1. Sinfonie, 4. Satz, Takte 90–109

Der üppige Bläuersatz im unisono wird auch diesmal effektiv durch Arpeggierungen in den Streichern ergänzt, und wenngleich die Harfe selbst fehlt, so ist der Konnex zum Schlachtgesang der Barden akustisch evident. Damit rückte für den Zuhörer auch die Sinfonie (oder mindestens das Finale) in die Sphäre der ossianischen Lebenswelt, zumal die zwischen e-Moll und G-Dur changierende Harmonik aufgrund ihres Stufenreichtums erneut eine archaisierende Tonalität beschwört, während sich gleichzeitig die melodische Struktur einer streng periodischen Gliederung entzieht: Die ganze Partie nimmt sich in ihrem harmonischen und melodischen Ablauf sehr unberechenbar aus, was offensichtlich eine Reminiszenz an den ungebundenen Improvisationscharakter bardischer Gesänge darstellt. Verschiedentlich haben denn auch die Rezensenten hinter diesem Hymnus eine echt šscandinavische Melodie⁴³² vermutet.

Die drei abgebildeten Themen formen fast die gesamte Essenz des Finalsatzes. Die letzte Themensubstanz bezieht Gade aus dem Liedkonstrukt des Kopfsatzes, mit dem er als Rückblende den Durchführungsteil einleitet. In der Folge vermengen sich die verschiedenen Liedpartikel mit den prägnanten Anfängen der übrigen Themen und einem neu eingeführten, schwach ausgeprägten Fugato. Die Auflösung in kleinste Einheiten und die alternierende

⁴³¹ NZfM, Bd. 22, Nr. 8, 25. Januar 1845, S. 35.

⁴³² Selmar Bagge, *Niels W. Gade*, in: Gedanken und Ansichten über Musik und Musikzustände in einer Reihe gesammelter Ausätze, Wien 1860, S. 117-125, hier S. 123. Vgl. ausserdem: AmZ, Bd. 45, Nr. 49, 6. Dezember 1843, Sp. 881 (Konzert in Leipzig); AmZ, Bd. 47, Nr. 21, 21. Mai 1845, Sp. 364 (Konzert in Prag);

Durchmischung derselben hält sich zwar in Grenzen, wird aber sukzessiv vorangetrieben, bis die Reprise eintritt. Dort erscheint das Liedmotiv mit dem absteigenden Terzfall in das expandierte Hauptthema integriert, ansonsten begegnen alle Themen in derselben Reihenfolge. In der Coda nimmt Gade schliesslich unter gedehnten Notenwerten und kraftvollem Tuttiensatz (*Molto marcato*) nochmals auf sämtliche Themen Bezug, bevor die Sinfonie in affirmativ-heroischem C-Dur endet.

Die gelegentliche Kontroverse um das Finale ist praktisch immer in der nahezu durchgehend lauten und massigen Instrumentation begründet, die nicht nur Spohr missfiel, sondern auch bei anderen Rezensenten harsche Urteile provozierte.⁴³³

d) *Moderato con moto*

Was die Sinfonie in ihrer Gesamtarchitektur zusammenhält, ist ein volkstümliches Lied, das Gade schon 1838 auf Ingemanns Gedicht *Kong Valdemars Jagt* komponiert hatte und das zwei Jahre später Eingang in Berggreens *Samling af Melodier til fædrelandshistriske Digte* fand. In der c-Moll-Sinfonie hat Gade dasselbe Lied nahezu notengetreu dem sinfonischen Instrumentalapparat einverleibt und gleich zu Beginn, ausserhalb der eigentlichen Sonatenform, als gleichsam externe Einleitung in den Streichern exponiert (Bsp. 17):

Moderato con moto ♩ = 78 VI.I/II

pp

Bsp. 17: Gade, 1. Sinfonie, 1. Satz, Takte 1–16

Dass der schlichte, auf Quint- und Oktavbässen fussende zweistimmige Satz, eingebettet in ein wellenförmiges Dreier-Metrum, Anklänge an typische musikalische Vorstellungen von

⁴³³ Ein Kölner Kritiker sprach angeblich von einem šekelhaft betäubendem Blechgetöseö (*Die Grenzboten*, Jg. 9, Semester 2, Bd. 2, Nr. 47, 1850, S. 813). Vgl. auch: SdMZ, Jg. 14, Nr. 51, 18. Dezember 1865, S. 203.

Natürlichkeit und Historizität produziert, ist von den Zeitgenossen umgehend konstatiert worden:

„Die ganze Introduction ist sehr piano gehalten und gewinnt durch die Benutzung der tiefen Lagen auf den Saiteninstrumenten bei langem Bogen, durch die tiefen langgehaltenen Horntöne und durch die vorsichtige Führung der Holzblasinstrumente, welche, anfänglich das Thema imitierend, hinzutreten und gegen den Schluß hin in dazwischen gehauchten Accorden im Pianissimo sich verlieren, ein nebelduftiges Colorit.“⁴³⁴

Der Nebel des Kolorits steht gleichermassen für Naturhaftigkeit wie für historische Ferne. Wie sehr die an Hornquinten gemahnende Doppelführung der Melodie der seit Ende des 18. Jahrhunderts etablierten Volksliedästhetik mit ihren Konnotationen an Natur und Ferne verpflichtet ist, hat Oechsle aufgezeigt.⁴³⁵ In seiner Dissertation sind ausserdem die näheren harmonischen und diastematischen Spezifika dieser Volksliedkonstruktion im Detail besprochen und nicht nur in den Kontext skandinavischer Weisen, sondern auch in den Kontext des sinfonischen Prozesses gestellt.⁴³⁶ Dies alles hier zu rekapitulieren, käme einer unnötigen Verdoppelung gleich, stattdessen seien die auffälligsten Eigentümlichkeiten herausgegriffen. Um eine Volksliedkonstruktion handelt es sich insofern, als Gade sich diesmal keiner direkten Vorlage bediente, sondern aus eigener Erfindungskraft ein an den Lied-Anthologien orientiertes Imitat entwarf, das er sodann in ein hochartifizielles Gebilde einbettete und darin auch modifizierte. Als Referenz dienten ihm die alten Weisen vor allem hinsichtlich ihrer tongeschlechtlichen Unbestimmtheit, die gerade wegen der einstimmigen Überlieferung Freiraum für harmonische Spekulation liess. Mit diesem indeterminierten Changieren, das bei Gade natürlich nicht mehr Zeugnis eines historischen Entwicklungsstandes, sondern bewusster Akt ist, wird der Zuhörer von den ersten Takten an konfrontiert. Trotz fehlender Bassstimme bewegen sich die ersten vier Takte hörbar im Rahmen von c-Moll, worauf die einsetzenden Violinen auf Es-Dur umschalten, bis die Schlusstakte wieder zur Ausgangstonart zurückkehren. So betrachtet halten sich Dur und Moll die Waage. Der funktional-harmonische Zusammenhalt ist einmal mehr relativ lose, weil Leittöne und Dominantbezüge vermieden werden. Selbst die einzige V-I-Kadenz in Takt 15/16 weicht aufgrund des unmittelbar vorangehenden As-Dur-Akkordes, der fehlenden

⁴³⁴ NZfM, Bd. 22, Nr. 8, 25. Januar 1845, S. 33.

⁴³⁵ Oechsle, *Symphonik nach Beethoven*, 1992, S. 67ff.

⁴³⁶ Oechsle, *Symphonik nach Beethoven*, 1992, vor allem S. 72-86; 90-95.

Septime und des Innehaltens auf der Quinte von den damaligen Hörgewohnheiten ab. Die an dieser Stelle in der Liedversion eingebaute phrygische Kadenzierung wird in der Sinfonie zwar entschärft, aber nur vorläufig. In Takt 27/28 streckt Gade dieselbe Kadenz auf zwei Takte und formuliert sie diesmal als eine phrygische, die umgehend Nachdruck erhält, indem abgesehen von einem Paukenwirbel das ganze Orchester verstummt. Die tonalen Optionen des Kadenzierens, die Gade in der Introduction auslotet, bewirken eine Dynamisierung, die zusammen mit der syntaktischen und instrumentalen Entfaltung gleichsam eine historische Prozessualität nachzeichnet ó die Evolution von den zweistimmigen, naturhaften Hornquinten zum vollen Orchestersatz in formal und harmonisch artifizieller Ausarbeitung.⁴³⁷ Unabhängig davon, ob nun Schuberts C-Dur-Sinfonie bei der Idee, formal exogenes Material in den eigentlichen Sinfonieverlauf einzubinden, Pate stand oder nicht, stellt Gades Liedmodell eine ganz eigene und gleichzeitig radikale Lösung dar, die die formale Exogenität um eine ästhetische potenziert: Das thematische Material präsentiert sich hier als ein sinfonisch-fremdes, weil aus dem volkstümlichen Milieu stammendes.

Der eigentliche Sonatensatz wird im *Allegro energico* durch ein punktiertes Quartsprungmotiv in synkopischer Ausrichtung eröffnet, das sich in Sequenzierungen und Schichtungen ausdehnt. Zusammen mit einem kontrastierenden zweiten Thema, das den Kopfteil des Lieds im punktierten Rhythmus präsentiert, bestimmt es den Hauptsatz. Allein in dieser dualen Konzeption liegt ein weiteres unkonventionelles Vorgehen, das dem stationären Ausgangsmaterial des Liedmodells geschuldet ist (Bsp. 18).



Bsp. 18: Gade, 1. Sinfonie, 1. Satz, Takte 49–55/85–92

Als Seitensatz begegnet darauf eine kapriziöse Holzbläserfigur, die ihre diastematische Kontur ebenfalls aus der Intervallstruktur des Liedes bezieht und mehrfach wiederholt wird. Angesichts dieser thematischen Dreierkonstellation und der teilweise engen Verwandtschaft untereinander zeigen sich die Schwierigkeiten, das eingeführte Liedmodell in einen sinfonischen Satz zu überführen. Eine Durchführung existiert nicht wirklich: Zwischen

⁴³⁷ Oechsle, *Symphonik nach Beethoven*, 1992, S. 91ff.

Exposition und Reprise interpoliert Gade einen Mittelteil, der im Grunde nicht viel mehr als eine blosse Variante der Introduktion darstellt, bei der aus der Begleitung zum Liedthema ein neues Element gewonnen wird, das deutlich Mendelssohns Hebriden-Ouvertüre entlehnt ist. In der Reprise wird schliesslich das Material der Exposition unter veränderter Anordnung und variierten Themengestaltung wiederholt.

Die ganze Problematik des Liedmodells im Sinfoniekonzept, die sich daraus ergebenden Strukturprobleme und die Frage nach der formkonstituierenden Dynamik der Themen sind bei Oechsle eingehend dargelegt.⁴³⁸ Die notwendigerweise ungewohnte Form entging den Rezensenten nicht, jedenfalls schien gerade beim Kopfsatz das „Gepräge nicht das eines Symphoniesatzes, sondern bei Weitem mehr das einer Ouvertüre“ zu sein.⁴³⁹ Der Vorwurf der „unreifen Form“ bezog sich hingegen oft auf das gesamte Werk.⁴⁴⁰

Die Parallelen der c-Moll-Sinfonie zu den *Nachklängen von Ossian* sind evident. Hier wie dort hat Gade das Paradigma des sanglichen Volkslieds bedient, um eine archaisierende Wirkung zu erzielen, die gleichzeitig mit harmonischen Feinheiten intensiviert wird und den Topos der Dur/Moll-Schwebe einschliesst. Diese altertümliche Staffierung betrifft auch den instrumentalen Schlachtgesang, den Gade augenscheinlich für ein wirkungsvolles, charakteristisches Mittel hielt und im Finale seiner Sinfonie nochmals inszenierte. Entscheidend für das Phänomen des „nordischen Tons“ ist ausserdem, dass diese Volksweisen erstmals in die sinfonische Prozessualität eingebunden werden. Schon Schumann stellte fest, solch „originelle Melodienweisen“ seien „bisher in den höheren Gattungen der Instrumentalmusik in so volksthümlicher Art noch nicht dagewesen.“⁴⁴¹

Dass der Erfolg des Op. 1 in kompositorischer Hinsicht nachhaltigen Einfluss auf die Erste Sinfonie genommen hat, belegen ausser der anverwandten Oboenmelodie im Andante die ähnlichen Instrumentaleffekte: Violinen mit Dämpfer, voller Blechsatz inklusive Tuba und Imitierung der Harfenstimme in den Streichern. Hinzu kommt die weiterhin sehr bildhafte und statische Handhabung der Themen, die nur beschränkt motivisch-thematisch behandelt werden. Das widerspiegelt sich in der strukturellen Anlage der Sätze, wo verarbeitende Überleitungspassagen zwischen formalen Abschnitten nur schwach ausgebildet sind. Dieses „Montageverfahren“, wie es Jensen nannte,⁴⁴² muss in Kombination mit dem Primat des Liedhaften einen narrativen Duktus bewirkt haben, denn vergegenwärtigt man sich die

⁴³⁸ Oechsle, *Symphonik nach Beethoven*, 1992, S. 90-130.

⁴³⁹ AmZ, Bd. 45, Nr. 49, 6. Dezember 1843, Sp. 881.

⁴⁴⁰ AmZ, Bd. 47, Nr. 21, 21. Mai 1845, Sp. 364 (Bericht aus Prag).

⁴⁴¹ NZfM, Bd. 20, Nr. 1, 1. Januar 1844, S. 2.

⁴⁴² Mathiassen, *„Unsre Kunst heisst Poesie“*, 1971, S. 75.

zeitgenössischen Kritiken, so ist der Bezug zu den nordischen Sagen und Balladen sehr häufig anzutreffen. Die Rede ist von den rauhen Gesängen nordischer Skalden,⁴⁴³ von einem Bild aus der nordischen Sagenwelt⁴⁴⁴ oder vom musikalischen Epos dieses nordischen Sängers.⁴⁴⁵ Dazu passt die Überzeugung, dass es sich bei vielen der Melodien um echt nordische Weisen handle. Wenngleich ein eingeflochtenes Lied wie *Kong Valdemars Jagt* primär auf Chiffren wie Natürlichkeit oder Historizität verweist, so kann es andererseits als ursprünglich gesungenes Wort genauso Tragelement der Narration sein, umso mehr als es im Satzsatz als Erinnerungsdimension die zeitliche Ebene betont. Dasselbe gilt im Grunde auch für die Melodien im Andante und im Finale. Es wäre überhaupt ein Missverständnis, die von Schumann und anderen konstatierten, ganz originellen Melodienweisen vorab auf die prominente Eröffnungsmelodie zu beziehen, weil dieselbe als einzige nachweislich ein bestehendes Volkslied als Vorlage hatte. Gades eigentümliche Gestaltungsweise verlieh all seinen Phrasen den Schein der Originalität.

Die in der Ouvertüre und in der Sinfonie eingesetzten Stilmittel lassen sich nicht in die gleiche Masse geographisch einordnen. Eindeutig mit dem Norden konnotiert ist bloss der nachgestellte Bardengesang, da dieser apriorisch im Nördlichkeitsdiskurs verankert ist. Die archaisierende Liedmodellierung und der narrative Impetus sind dagegen per se nicht eindeutig topographisch fixiert, korrespondieren aber innerhalb der musikalischen Kontextualisierung ziemlich präzise mit den typischen Nördlichkeitsbildern.

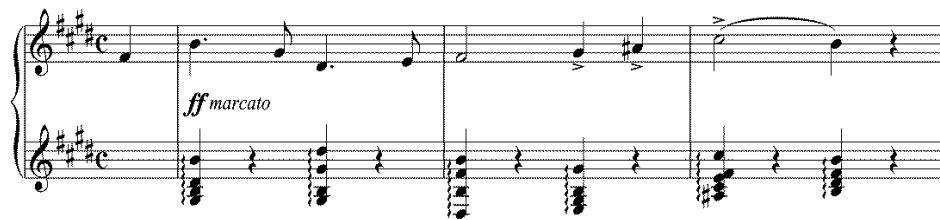
⁴⁴³ *Die Grenzboten*, Jg. 9, Semester 2, Bd. 2, Nr. 47, 1850, S. 809.

⁴⁴⁴ *SfmW*, Jg. 4, Nr. 3, Januar 1846, S. 17.

⁴⁴⁵ *NZfM*, Bd. 20, Nr. 26, 28. März 1844, S. 103.

5.3.) Sinfonie Nr. 2 in E-Dur, Op. 10

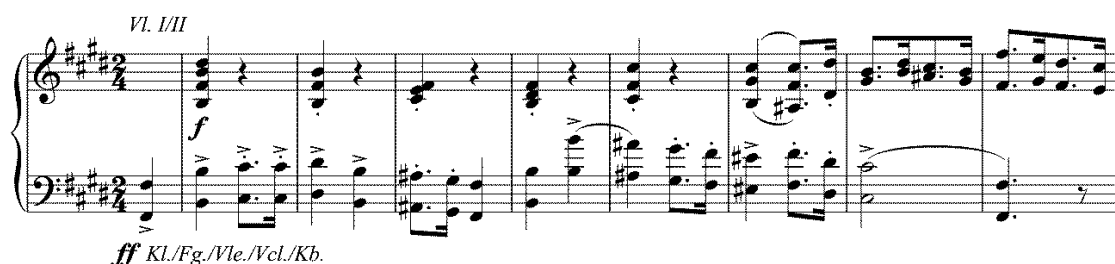
Im Rausch des grossartigen Triumphes entstanden und uraufgeführt in Leipzig am 18. Januar 1844, weist die Zweite Sinfonie ó trotz dem bisweilen spürbaren Bekunden, andere Wege betreten zu wollen ó merkliche Anklänge an ihre Vorgängerin auf. Am offenkundigsten äussert sich dies in der Bezugnahme auf den Stil des Bardenchors, wenngleich dieser nunmehr in gemilderter Form, gleichsam im Sublimationsstadium erscheint. Die deutlichste, um nicht zu sagen noch unverfälschte Imitation erklingt auch hier im Finale, wo Gade den Violon und Holzbläsern, mitunter auch den Hörnern, einen schwungvollen, weil akzentuierten und punktierten Unisono-Kehrreim einschreibt, der von den obligaten Arpeggio-Akkorden der Violinen begleitet und in kurze Blechbläserfanfaren eingebettet wird (Bsp. 19).



Bsp. 19: Gade, 2. Sinfonie, 4. Satz, Takte 24–27

Das dreitaktige Thema erinnert aufgrund seiner Prägnanz und der häufigen Wiederkehr stark an den Chorus des Scherzos aus der Ersten Sinfonie, bildet also gewissermassen einen auf Refrainform komprimierten Bardenchor. Weiterhin typisch ist das Spiel mit den Paralleltonarten: auf gis-Moll folgt sogleich H-Dur.

Die übrigen Anlehnungen an diese Stilistik sind zwar weniger direkt, aber immer noch als Derivate erkennbar. Zwei davon begegnen bereits im Kopfsatz. Das erste erscheint im Seitensatz und funktioniert nach ganz ähnlichen Spielregeln: Ein tiefes Unisono-Thema im *fortissimo* wird mit markanten Akkordschlägen kombiniert (Bsp. 20).



Bsp. 20: Gade, 2. Sinfonie, 1. Satz, Takte 170–178

Die Bassmelodie wird von Gade allerdings nur an dieser Stelle so gesetzt, schon im Nachsatz verdichtet sich die Begleitung zu durchgängigen Akkorden. Umgekehrt verhält es sich mit dem anderen Beispiel des Kopfsatzes, wo ein leises, choralhaftes Thema der Klarinetten, Violinen und Celli zunächst in einen homophonen Streichersatz eingebunden wird und erst beim zweiten Erscheinen vor der Reprise eine Pizzicato-Unterlegung erhält (Bsp. 21).

Bsp. 21: Gade, 2. Sinfonie, 1. Satz, Takte 131–146

Wenngleich die bardischen Akkorde nicht mehr vollgriffig und lediglich partiell notiert sind, so bleibt der Akt des Zupfens bestehen. Zu der Einstimmigkeit tritt dafür wieder die harmonische Vagheit, die zwischen den beiden Paralleltonarten pendelt. Beim ersten Auftreten in der Exposition ist der tonale Bezugspunkt cis-Moll, das aber eine Tendenz nach E-Dur offenbart, indem jeweils die vordere Phrasenhälfte auf e÷ beginnt und mit einer H-E-Kadenz ohne Septime auf demselben e÷ schliesst. In der nach fis-Moll transponierten Version der Reprise wird der Moll-Bezug nochmals aufgeweicht und das Streben nach A-Dur gestärkt, die Kadenzen bleiben allerdings erneut funktionsschwach. Dadurch verlieh die harmonische und satztechnische Ausformung auch diesem Thema in der zeitgenössischen Wahrnehmung das Gepräge einer šgrossartigen, ächt nordischen Melodieö.⁴⁴⁶

Ein viertes und letztes Beispiel sei dem Andante entnommen, wo Gade sich vom bardischen Prototyp am weitesten entfernt. Zum einen, weil sich in den Bassinstrumenten ein weiteres Begleitschema dazugesellt und zum anderen, weil der von den Bläsern intonierte Choral die Einstimmigkeit zu Gunsten eines vollen Harmoniesatzes aufgibt. Dennoch bleibt der Bezug unverkennbar (Bsp. 22):

⁴⁴⁶ *Musikalisch-kritisches Repertorium*, Jg. 1, Heft 6, Juni 1844, S. 264.

Bsp. 22: Gade, 2. Sinfonie, 2. Satz, Takte 58–69

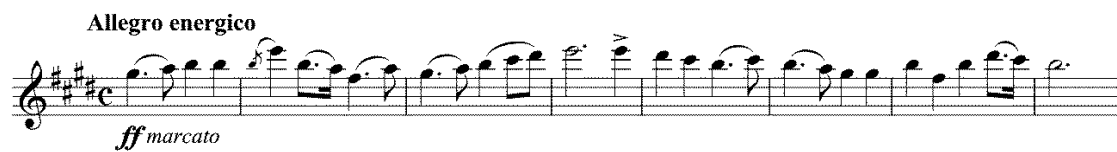
Über eine unvermittelt hereinbrechende Akkordfolge wird der Hymnus eingeleitet, der sich ausschliesslich an dieser Stelle in seiner ganzen Länge entfaltet. Gade vollzieht einen Tonartwechsel nach A-Dur, das aber nicht gefestigt erscheint, weil sich mit dem d-Moll eine leiterfremde Harmonik einmischt, als wäre A-Dur bloss die Dominante. Im viertaktigen Nachsatz setzen die Bläser dann \acute{o} statt auf dem nach E-Dur erwarteten A-Dur \acute{o} auf fis-Moll ein, das allerdings sogleich durch H-Dur destabilisiert wird. Das tonale Gerüst ist mehrdeutig angelegt und entbehrt einer richtungsweisenden Kadenzierung.

Umrahmt wird der Bläser-Hymnus von einer Art Trauermarsch in a-Moll, der unter getragendem Prozessionsrhythmus eine elegische Melodie anschlägt. Es überrascht daher kaum, dass dieser Satz in den Kritiken den Vorzug gegenüber dem Andante aus der Ersten Sinfonie erhielt.⁴⁴⁷ Hält man die düstere Stimmung und massige Instrumentation gegen die lichte Musik des früheren Gegenstückes, dann entspricht diese viel stärker einer von Nördlichkeitsbildern bestimmten Erwartungshaltung.

Der Eindruck des Nordischen stellte sich für die Kritik aber vor allem im Finale ein, dessen Hauptinhalt šnordische Volkslieder bildenö.⁴⁴⁸ Gemeint waren neben dem obigen Refrain-Chorus zwei tänzerische Melodien, die in nahezu geschlossener Gestalt immer wiederkehren (Bsp. 23/24):

⁴⁴⁷ Vgl. dazu: NZfM, Bd. 20, Nr. 12, 8. Februar 1844, S. 47; SfmW, Jg. 2, Nr. 4, Januar 1844, S. 26; *Musikalisch-kritisches Repertorium*, Jg. 1, Heft 1, Januar 1844, S. 99.

⁴⁴⁸ *Die Grenzboten*, Jg. 9, Semester 2, Bd. 2, Nr. 47, 1850, S. 815. Dasselbe Urteil in: *Musikalisch-kritisches Repertorium*, Jg. 1, Heft 6, Juni 1844, S. 265.



Bsp. 23: Gade, 2. Sinfonie, 4. Satz, Takte 1–8



Bsp. 24: Gade, 2. Sinfonie, 4. Satz, Takte 68–80

Obwohl beide Melodien aufgrund ihres einfachen und leicht verständlichen Aufbaus tatsächlich einen volkstümlichen Ton anschlagen, scheint wenig auf eine spezifisch archaisch-nordische Weise zu deuten. Die Rezensenten waren sich deswegen zumeist einig, dass dieser Schlusssatz bloss eine schwächere Nachahmung⁴⁴⁹ von jenem aus der sinfonischen Vorgängerin sei.

Der Vergleich mit der c-Moll-Sinfonie drängte sich natürlich wegen der unmittelbaren Aufeinanderfolge geradezu auf. Die Meinungen über Gades Zweitling fielen je nach Satz und je nach Perspektive sehr divers aus. Wer sich massgeblich an den soeben aufgezeigten Parallelen orientierte, das neue Werk also an den durchschlagenden Momenten des früheren mass, zeigte sich tendenziell enttäuscht von der nachlassenden Wirkung, die ihre Ursache einerseits in der kompositorischen Zurücknahme, andererseits im verpufften Effekt des Neuartigen hatte. Auf der Gegenseite gab es Stimmen, die an der E-Dur-Sinfonie die durchdachtere, reifere Konzeption priesen und damit wohl gerade die abweichenden, neuen Ideen im Sinn hatten.⁴⁵⁰ Die positiven Stellungnahmen bezogen sich unter anderem auf die Introduktion des Kopfsatzes, die vom geschlossenen Liedmodell diametral abweicht. Stattdessen entschied sich Gade für eine weitaus offenere und flexiblere Disposition, deren Teilmomente im Verlauf des Satzes an der Themengenesse partizipieren. Die ersten Takte nehmen sich aus wie eine historisierende Exponierung der Intervalle: Auf die Quarte folgt die Quinte, worauf sich ein viertaktiges Hornsolo mit zweimaligem Sextfall anfügt, das zugleich mit einer ersten Rhythmisierung das Komplementärintervall der Terz präsentiert. Anschliessend kreiert Gade ein melodisches Gebilde aus Sekundschritten, mit dem dann auch

⁴⁴⁹ *Musikalisch-kritisches Repertorium*, Jg. 1, Heft 6, Juni 1844, S. 265.

⁴⁵⁰ Für Quellenbeispiele siehe das Kapitel *Die Leipziger Sensation*, S. 36.

der mehrstimmige Satz einsetzt; als Kontrapunkt fungiert das Sextmotiv des Horns (Bsp. 25). Allmählich verdichtet sich so die Textur, bis im *Molto Allegro* das Hauptthema eintritt.

Andantino quasi Allegretto

Bsp. 25: Gade, 2. Sinfonie, 1. Satz, Takte 1–16

Die ökonomische Disponierung der motivischen Zellen erweist sich innerhalb der Introduction als sehr kohärent und darüber hinaus ó dies eine weitere Analogie zur vorigen Sinfonie ó als substantiell für den gesamten Verlauf der Sinfonie. Gerade die aufsteigende Terz in Verbindung mit dem punktierten Rhythmus entwickelt sich zu einem Einheit stiftenden Element, das besonders dem Hauptthema im ersten Satz die massgebliche Physiognomie verleiht (Bsp. 26).⁴⁵¹ Und zwar so sehr, dass gewisse Kritiker meinten, das Thema bestehe šlediglich aus dem zweiten Takte der Schubert'schen Cdur-Sinfonie.⁴⁵²

Molto Allegro

Bsp. 26: Gade, 2. Sinfonie, 1. Satz, Takte 59–73

Das mit kleinen Einheiten bewerkstelligte, sachte Hinübergleiten von der Einleitung in den sinfonischen Satz nimmt deutlich auf klassische Vorlagen Bezug, entfaltet aber trotzdem eine

⁴⁵¹ Siegfried Oechsle, *Eine Erscheinung aus den Buchenwäldern Dänemarks. Niels W. Gades 2. Sinfonie im Diskurs des Nordisch-Erhabenen*, in: A Due. Musikalische Aufsätze zu Ehren von John D. Bergsagel & Heinrich W. Schwab, Kopenhagen 2008, S. 578.

⁴⁵² *Musikalisch-kritisches Repertorium*, Jg. 1, Heft 1, Januar 1844, S. 99.

nicht minder poetische Wirkung, wie sich in der Rezeption dokumentiert: „Gleich die Introduktion, mit Hörnerklang beginnend, versetzt uns in die grossen grünen Wälder des Nordens.“⁴⁵³ In dieselbe Richtung zielen die aufs Ganze bezogenen Urteile von Julius Becker, der namentlich bei der „harmonischen Färbung des Ganzen“ vom „frischen Grün nordischer Natur“⁴⁵⁴ schreibt, und von Robert Schumann, der bereits in seinem Artikel über Gade verriet, dass die kommende Zweite Sinfonie von der Ersten abweiche – sie sei „weicher und leiser, man denkt dabei an die lieblichen Buchenwälder Dänemarks.“⁴⁵⁵ Damit vollzog sich eine erste Verlagerung der Nördlichkeitskonnotationen:⁴⁵⁶ Stand die c-Moll-Sinfonie mit ihren Anklängen an die nordische Sagenwelt noch im Diskurs des Schrecklich-Erhabenen, weil sich bei ihr das Publikum „in seinem Innern behaglich von Schauer und Grausen durchschütteln [i] lassen“⁴⁵⁷ oder „das unheimliche Grauen einer schwermuthsvollen nordischen Sage“⁴⁵⁸ nacherleben konnte, so bot die Zweite Sinfonie „wenig Schauerstoff“ und wirkte „fast zahm.“⁴⁵⁹

Die soeben zitierten Charakterisierungen wurden zwar erst nach Gades Rückkehr nach Kopenhagen und in Kenntnis der darauffolgend entstandenen Werke vorgenommen, doch im Umkehrschluss lässt sich dasselbe auch schon aus Schumanns Attribuierung ablesen, die einer wilden Romantik geradezu entgegengesetzt ist. Dafür verantwortlich war nicht nur die Introduktion im Kopfsatz, denn allein mit der tonartlichen Disposition (von c-Moll zu E-Dur) entfernte sich Gade bewusst vom Vorgängerwerk und schlug einen heitereren Ton an. Wie aufgezeigt blieben hier die „gewaltigen Melodien“ zwar als „Reminiszenzen“⁴⁶⁰ bestehen, und auch dem kaum verarbeitenden, sondern vielmehr nebeneinanderstellenden Kompositionsprinzip blieb Gade grundsätzlich treu. Doch der plakative und narrative Duktus ist – abgesehen vom Andante – merklich zurückgenommen.

Der neue Bezug zum Norden, der beim damaligen Hörer nun statt Schauergeschichten Naturlandschaften evozierte, bedeutete eine topische Verschiebung, die von manchen Rezensenten sogleich an die Frage der Originalität gekoppelt wurde. Becker unterstellte dem Komponisten nämlich, dass er sich neuerdings Vorbilder zugelegt habe, die ihm eigentlich fremd seien und denen er seine schöpferische Originalität opfere. „Wer wird die Tanne den

⁴⁵³ *Musikalisch-kritisches Repertorium*, Jg. 1, Heft 6, Juni 1844, S. 264.

⁴⁵⁴ *SfmW*, Jg. 2, Nr. 4, Januar 1844, S. 26.

⁴⁵⁵ *NZfM*, Bd. 20, Nr. 1, 1. Januar 1844, S. 2.

⁴⁵⁶ Vgl. dazu auch: Oechsle, *Eine Erscheinung aus den Buchenwäldern Dänemarks*, 2008, S. 570ff.

⁴⁵⁷ *Die Grenzboten*, Jg. 9, Semester 2, Bd. 2, Nr. 47, 1850, S. 809.

⁴⁵⁸ *SdMZ*, Jg. 14, Nr. 51, 18. Dezember 1865, S. 203.

⁴⁵⁹ *Die Grenzboten*, Jg. 9, Semester 2, Bd. 2, Nr. 47, 1850, S. 809.

⁴⁶⁰ *SfmW*, Jg. 2, Nr. 4, Januar 1844, S. 26.

[sic] Mandelbaum inoculiren?!⁴⁶¹ wunderte sich Becker, der anhand dieser Metapher über die nördliche Tanne und den südlichen Mandelbaum den weicheren Stil der Zweiten Sinfonie mit dem altbewährten Nord-Süd-Schema verband und gleichzeitig, wie Oechsle überzeugend mutmasst,⁴⁶² den Hinweis lieferte, wer mit dem Vorbild gemeint ist: Als Name ist Mandelbaum bei jüdischen Familien geläufig ó ein verkappter Fingerzeig auf Mendelssohn also.

Unter geradezu umgekehrten Vorzeichen sorgte sich hingegen Hermann Hirschbach um Gades originale Eigentümlichkeit:

„Wir gestehen, lebhaft Furcht für das Talent des jungen Mannes zu hegen. Wir können uns der Besorgniss nicht erwehren, er möchte nicht im Stande sein, eine Manier, die im Anfange grossartig erscheint, auf die Länge aber lästig wird, zu verlassen.“⁴⁶³

Nicht der neue Stil erscheint bei Hirschbach als problematisch, sondern gerade der ursprüngliche, weil er seine unverbrauchte Ausstrahlungskraft zu verlieren und in den Manierismus abzugleiten droht. Und ein manieristischer Komponist wäre alles andere als original. Gades Musik verfügte demnach bereits über einen Wiedererkennungseffekt, was gleichzeitig der Euphorie über die eigentümliche Originalität einen ziemlichen Dämpfer zufügte. Somit befand sich Gade in einer verzwickten Situation, eingeklemmt in der Aporie zwischen einem Leipziger Epigontum und einem nordischen Manierismus, bei dem er gewissermassen zum Epigonen seiner selbst mutierte. Das Prädikat des Originalen funktionierte nur in einem limitierten Rahmen.

Der Diskurs über das Nördliche in Gades Musik war derart dominierend, dass gerade in formalen Belangen originelle Neuansätze wenig Beachtung erfuhren. Die im Kopfsatz der Ersten Sinfonie exponierte Dreierkonstellation wird hier abgewandelt aufgegriffen. Diesmal wartet der Seitensatz mit einer dualen Struktur auf: Der Choralhymnus in cis-Moll grenzt sich klar vom Hauptthema ab und leitet damit den Seitensatz ein. Im Anschluss folgt zusätzlich das markante Bassthema auf der Dominante H-Dur, das von der Substanz her aus den beiden vorherigen abgeleitet wird.⁴⁶⁴ In der Durchführung konzentriert sich die Verarbeitung jedoch auf das erste und dritte Thema, die dadurch nachträglich quasi als die eigentlichen

⁴⁶¹ SfmW, Jg. 2, Nr. 4, Januar 1844, S. 26.

⁴⁶² Oechsle, *Eine Erscheinung aus den Buchenwäldern Dänemarks*, 2008, S. 571.

⁴⁶³ *Musikalisch-kritisches Repertorium*, Jg. 1, Heft 6, Juni 1844, S. 263.

⁴⁶⁴ Oechsle, *Eine Erscheinung aus den Buchenwäldern Dänemarks*, 2008, S. 583.

Expositionskonstituenten qualifiziert werden. Der Choral wahrt dagegen seinen nahezu geschlossenen Status und taucht erst am Ende, zur Reprise überleitend, wieder auf. Die Reprise ignoriert allerdings die etablierte thematische Hierarchie: Das dominantische Seitenthema fehlt nun und wird bloss als flüchtige Andeutung zwischen die wiederholte Introduktion des Horns und das Hauptthema eingeschoben. An seiner Stelle erklingt stattdessen der Choral in kraftvoller Überhöhung. Der formale Stellenwert der Themen erscheint so ziemlich ambivalent. Konsequenterweise hat Gade aufgrund dieser Satzdisposition die noch bei Schumann und Mendelssohn übliche Wiederholung der Exposition – wie schon in der Ersten Sinfonie – weggelassen, was durchaus positiv aufgenommen wurde.⁴⁶⁵

Einen innovativen Vorschlag unterbreitet Gade auch am Ende des Scherzos, wo er den seit Beethoven erprobten nahtlosen Durchbruch vom dritten in den vierten Satz um eine neue Variante ergänzt. Im Grunde basiert das Scherzo auf zwei alternierenden Themen, die sich nicht wesentlich voneinander abheben und die mehrfach in diversen Tonarten wiederholt werden. Nach etlichen Transponierungen führt Gade das Scherzo schliesslich über ein *stringendo* vermeintlich zum Abschluss – zumindest täuschen das dem Zuhörer ein wuchtiger Paukenwirbel und zwei markante Tuttiakkorde von der Dominante in die Tonika vor. Was aber in der Partitur folgt, ist eine viertaktige Generalpause, nach der das Scherzo erneut aufgenommen und *attacca* in den Schlusssatz überführt wird (Bsp. 27). Von der Struktur her ist diese Episode eindeutig als dramaturgischer Aufbau konzipiert, der von der motivisch-harmonischen Unbestimmtheit über diverse Steigerungsmassnahmen ins rauschende Finale mündet.

Bsp. 27: Gade, 2. Sinfonie, 3. Satz, Takte 285–293

Interessanterweise ist diese Episode beiden Sätzen zugleich eigen und fremd. Die Tonart E-Dur und der *attacca*-Übergang kitten das Ganze an den vierten Satz, wohingegen der 6/8-Takt

⁴⁶⁵ ›Er scheint die alten Formen nicht zu lieben, und macht seine Sätze aus einem Gusse, ohne Wiederholung. Wir loben ihn deswegen.‹ *Musikalisch-kritisches Repertorium*, Heft 6, Juni 1844, S. 263.

aus dem Scherzo stammt. Ebenfalls gleichgewichtig aufgeteilt ist der Inhalt: Das motivische Material rekrutiert sich einerseits aus dem ersten Thema des Scherzos und andererseits aus einem neuen Einfall, der signalartig die kommende Klimax verkündet und der schliesslich im Durchführungsabschnitt des Finales nochmals wiederkehrt. Die Intervallstruktur desselben erinnert zudem mit dem Sextambitus und der pendelnden Terz an den Hornruf am Beginn der Sinfonie.

Abseits all der Diskussionen um Originalität und Nördlichkeit steuerte Johann Christian Lobe in der *AmZ* einen sehr eigenwilligen Beitrag zur Rezeptionsgeschichte der E-Dur-Sinfonie bei.⁴⁶⁶ Unbefriedigt von den vielfachen Assoziationen an die nordischen Wälder, unternimmt Lobe darin den Versuch einer hermeneutischen Enträtselung von Gades angeblich verborgenem Programm. Bisher hat die Forschung den ausführlichsten Bericht über die Zweite Sinfonie unter Verweis auf die ästhetischen Prämissen des Autors eher marginal behandelt.⁴⁶⁷ Doch selbst wenn man berücksichtigt, dass Lobes Maxime darin bestand, ein Modell zu entwickeln, das in Anlehnung an die Nachahmungslehre des 18. Jahrhunderts versuchte, Gefühlsinhalte eines musikalischen Werks greifbar zu machen, kann man sich fragen, warum Lobe sich die Mühe machte, über drei Jahre nach der Aufführung seine Sicht auf ein Werk zu publizieren, das seither nicht mehr gespielt worden war. Anhand reichlicher Partiturbeispiele glaubt nämlich Lobe das heimliche Objekt der Sinfonie in einer autobiographischen Schilderung zu erkennen, die Gades Stationen auf dem Weg zu seinem Triumph in Leipzig nacherzählt. In dieser Interpretation dokumentiert sich einmal mehr, wie verblüffend der Erfolg ó auch für die Leipziger ó gewesen sein muss und der Verarbeitung bedurfte. Man kann sich aber fragen, ob nicht auch der narrative Eindruck der ersten Werke entscheidend dafür verantwortlich war, hinter der Zweiten Sinfonie ebenfalls eine Art von Programm erfassen zu wollen. Immerhin knüpfte Lobe den Gegenstand gerade an die Geschichte und den Inhalt der Ersten Sinfonie, wollte also eine gewisse Affinität zwischen den beiden Werken ausmachen. Ausserdem kannte er zu diesem Zeitpunkt bereits die Ouvertüre *Im Hochland* und die Chorballade *Comala*, beides Kompositionen, die einen aussermusikalischen Inhalt, im Fall von *Comala* sogar eine dramatische Handlung, aufweisen. Einem wertenden Vergleich zwischen den zwei Sinfonien konnte sich auch Lobe nicht entziehen, aber im Gegensatz zu den meisten anderen Rezensenten wollte er weder der einen noch der anderen den Vorzug geben. Bemerkenswert scheint aber, dass auch bei ihm die

⁴⁶⁶ *AmZ*, Bd. 49, Nr. 37, 15. September 1847, Sp. 625-630; Nr. 38, 22. September 1847, Sp. 641-646; Nr. 39, 29. September 1847, Sp. 665-670; Nr. 40, 6. Oktober 1847, Sp. 681-685.

⁴⁶⁷ Vgl. z.B.: Oechsle, *Eine Erscheinung aus den Buchenwäldern Dänemarks*, 2008, S. 569.

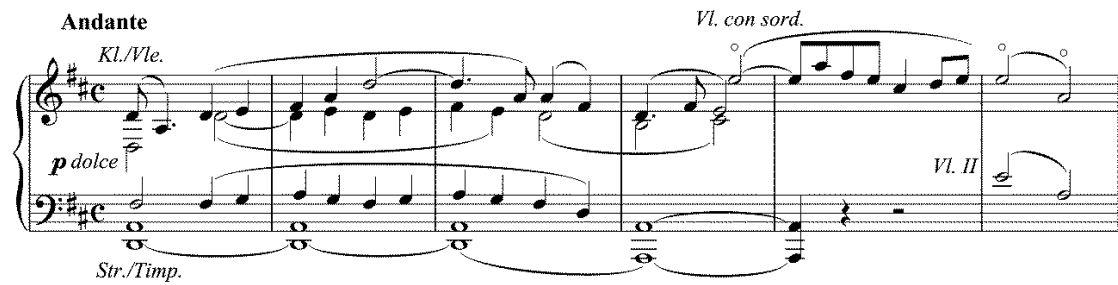
Tendenz durchschimmert, die Zweite mehr als ein dänisches denn als ein nordisches Produkt anzusehen. Die volkstümlichen Melodien im heiteren Schlusssatz hielt er nämlich nicht für nordische, sondern für šdänische Nationalweisen.⁴⁶⁸

⁴⁶⁸ AmZ, Bd. 49, Nr. 40, 6. Oktober 1847, Sp. 684.

5.4.) *Im Hochland*, Op. 7

Die ambivalenten Reaktionen auf seine Zweite Sinfonie waren Gade freilich nicht entgangen. Dass er selbst dem neuen Werk kritisch gegenüberstand, belegen zwei Fakten: Erstens führte er in seiner gesamten Zeit als Dirigent der Kopenhagener Musikvereinskonzerte (1850-1890) die E-Dur-Sinfonie kein einziges Mal auf, und zweitens war er diesmal weit davon entfernt, sich umgehend in die nächste Sinfonie zu stürzen ó bis zur Dritten verstrichen drei Jahre. Kurz vor der Uraufführung von Op. 10 hatte schliesslich auch Schumann seine kritische Haltung zu Musik und Nationalität geäussert. So kehrte Gade stattdessen zur unbelasteten Gattung der Ouvertüre zurück: Nach einer Bildungsreise durch Italien von März bis August 1844 und noch vor dem Antritt seiner neuen Stelle als stellvertretender Leiter der Gewandhauskonzerte setzte er sich an den Entwurf einer Konzertouvertüre, die zunächst ohne Titel blieb und erst bei der Drucklegung die Bezeichnung *Im Hochland* (Untertitel: *Schottische Ouvertüre*) erhielt.⁴⁶⁹ Das durch die Zweite Sinfonie entstandene Dilemma versuchte Gade also zu umgehen, indem er zum Ursprung seines Erfolgs zurückkehrte und sich für die Ouvertüre entschied, wo ihm ein poetischer Freiraum offenstand. Dass er dabei am nordischen Gegenstand festhielt, dokumentiert seinen Glauben an die weiterhin unverbrauchte Aktualität desselben. Der vorläufige Verzicht auf einen expliziten Titel dürfte derweil aber doch ein Indiz der Verunsicherung sein. *Im Hochland* hebt sich denn auch von der vormalig düsteren Ossian-Stimmung ab und richtet sich im Tonfall (Tonart D-Dur) vielmehr nach der Zweiten Sinfonie. Die Stilistik bezieht sich teilweise auf die gängigen Klischees schottischer Musik. Gleich im anfänglichen Andante der dreiteiligen Anlage exponiert Gade über einem Quintbordon den Scotch snap sowie eine Melodie in Bratschen und Klarinette, die eine pentatonische Skala suggeriert, jedoch sogar nur viertönig ist. Auf der Dominante antworten darauf die ersten Violinen solo mit einer melodischen Gegenlinie, die sich vom Tonmaterial her eng an die Initialmelodie anlehnt, die Vervollständigung zum achttaktigen Gebilde aber nicht vollführt (Bsp. 28). Frappant ist vor allem die klangliche Einrichtung: Die leeren Saiten schaffen in Verbindung mit dem Dämpfer und den fallenden Quinten einen folkloristischen Ton.

⁴⁶⁹ Finn Mathiassen im Vorwort zu: Niels W. Gade, *Im Hochland*, in: Niels W. Gade. Works, Serie I, Volume 9, Finn Mathiassen (Hrsg.), Kopenhagen 2002, S. XII.

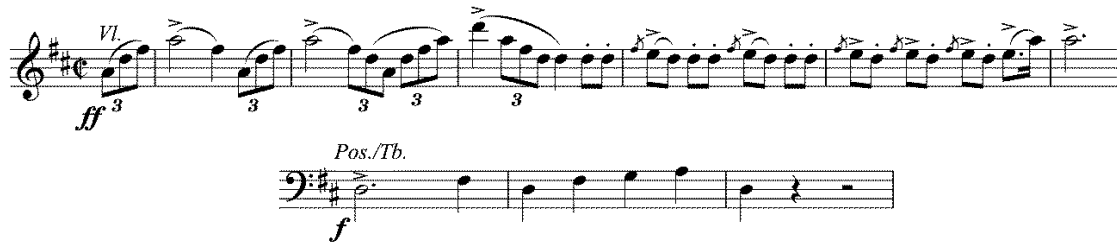


Bsp. 28: Gade, *Im Hochland*, Takte 1–6

Der ruhevolle, harmonisch statische Raum wird von Gade anschliessend mit weiteren, relativ konventionellen Topoi musikalischer Naturlaute aufgefüllt: Klarinetten in sequenzartiger Terzführung, Echoeffekte in den Violinen und ein einsamer Terzfall im Horn. Als neuer Gedanke setzt im zweiten Abschnitt ein kleiner Marsch ein, dessen Harmoniebesetzung historisierenden und militärischen Charakter ausstrahlt, während unregelmässige Synkopen die Taktmetrik aushebeln (Bsp. 29).

Bsp. 29: Gade, *Im Hochland*, Takte 43–52

Vom Marsch leitet Gade mittels Beschleunigung und Verdichtung in den schnellen, formal ziemlich frei und unkonventionell gehandhabten Hauptteil der Ouvertüre über, wo Haupt- und Nebensatz auf jeweils zwei Themen fussen. Ein hauptsächlich aus Dreiklangsbrechungen und repetierten Vorschlagsnoten bestehendes Melodiegebilde markiert den stürmischen Impetus des Hauptsatzes und liefert zugleich das Begleitmaterial für dessen zweites Thema, das wiederum aufgrund seines rudimentären Umfangs von vier Tönen Bezug auf den Anfang der Ouvertüre nimmt, jedoch im wuchtigen Bassregister zu prägnanter Kürze konzentriert wird (Bsp. 30).



Bsp. 30: Gade, *Im Hochland*, Takte 67–73/90–92

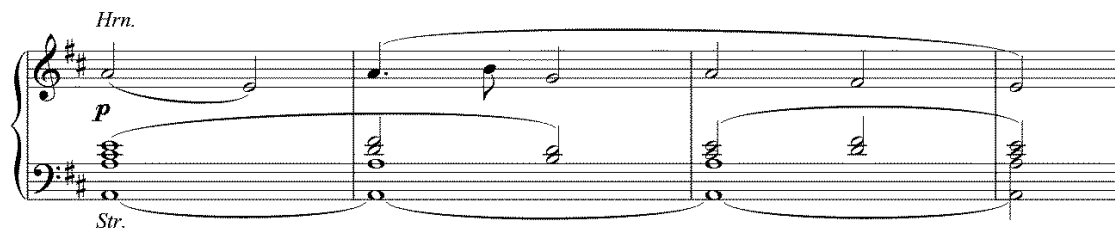
Demgegenüber bietet der Seitensatz lyrischere Gestalten. In C-Dur schlagen zunächst Cello und Ó wieder einmal Ó Oboe einen sanglichen, elegischen Ton an, bevor die Holzbläser sogleich nach a-Moll rücken und ein Thema von sehr tänzerischer Natur anbringen (Bsp. 31). Alles bewegt sich in einem fasslichen, ziemlich homophon gesetzten Rahmen, der durch Transponierungen harmonisch belebt wird. So wiederholt sich das Themenpaar mit geringfügigen Variationen in den parallelen Tonarten E-Dur/fis-Moll.



Bsp. 31: Gade, *Im Hochland*, Takte 113–120/120–124

Auf der Basis dieses viergliedrigen Dispositivs gestaltet Gade den verarbeitenden und von Klangflächen dominierten Mittelteil, wo sowohl Versatzstücke der im Hauptteil exponierten Themen als auch Elemente aus den ersten beiden Abschnitten der Ouvertüre mit einfließen. Im neuralgischen Mittelpunkt, wo erstmals eine musikalische Beruhigung eintritt, führt der Komponist ein völlig neues Motiv ein, das zu allem Bisherigen kontrastiert und lediglich hier zweimal auftaucht. Ein Solo-Horn über einem schlichten Streicherverbund intoniert eine kurze Phrase, die durch einen harmonisch scheinbar querstehenden Ton aufhorchen lässt: Nach einer nachdrücklichen Kadenzierung auf die Dominante, die über mehrere Takte hinweg mit reinstem A-Dur bekräftigt wird, würde man von dem Solo erwarten, dass es sich innerhalb von A-Dur bewegt. Doch just in der arithmetischen Mitte, auf die unbetonte Takthälfte und dennoch hervorgehoben durch den vorangehenden punktierten Rhythmus, touchiert das Horn unvermittelt die leiterfremde kleine Septime $g\flat$, ohne allerdings eine Kadenzierung nach der eigentlichen Tonika D-Dur herbeizuführen. So füllt die Melodie einen Quintambitus, der statt zu E-Dur zu e-Moll gehört. Die Begleitung täuscht dazu

gewissermassen eine I-IV-V-Kadenz auf D vor, doch Orgelpunkt und Endziel A-Dur entlarven den eingeschobenen G-Dur-Akkord auch hier als leiterfremd (Bsp. 32).



Bsp. 32: Gade, *Im Hochland*, Takte 200–203

Julius Becker hielt diese unerwartete Wendung, diesen Eintritt des obligat geführten A-Horns gleich nach dem Dominantschlusse in der Mitte des Allegro, wo dessen berührtes b als g einen wunderbaren Eindruck macht für seinen der genialsten Gedanken der Ouvertüre.⁴⁷⁰ Weiter führt Becker über das Werk im Allgemeinen aus:

§Was das melodische Element betrifft, so wird es modifirt [sic] durch gewisse eigenthümlich accentuirte Rhythmen; wie denn überhaupt dem Kenner nordischer Volksmelodien nicht entgangen sein wird, daß darin und außerdem noch in einer consequenten Neigung des harmonischen Flusses zwischen Dur und Moll das eigenthümliche Wesen derselben technisch nachweisbar ist.ö

Für einen §Kennerö ó und als solchen betrachtete sich Becker anscheinend ó war der Bezug zu den nordischen Volksliedern also evident. Der stetige Wechsel zwischen Dur und Moll liesse sich natürlich am zweiten Themenpaar beobachten, das in der anschliessenden Reprise am meisten Raum einnimmt und dort in A-Dur/h-Moll erscheint. Weniger Gewichtung erhalten dort hingegen die Hauptsatzthemen, weil das erste praktisch wegfällt und nur noch fragmentarisch auftaucht. In seiner Gänze kommt es erst zum Auftakt der Coda wieder, die ausserdem einen neuen Gedanken bringt, der denselben vorwärtsdrängenden Impetus mit dem tänzerischen Nebensatzthema verbindet. In seiner Beschaffenheit könnte dieser neue Gedanke durchaus zu den von Becker wahrgenommenen §nordischen Volksmelodienö zählen, zumal er kurz vor der fulminanten D-Dur-Schlussgruppe in einer altbekannten Form präsentiert wird (Bsp. 33):

⁴⁷⁰ SfmW, Jg. 2, Nr. 48, 25. November 1844, S. 378.

Pos./Fg./Kl.

ff marcato

Vl./Vl.

Vcl./Kb.

Bsp. 33: Gade, *Im Hochland*, Takte 332–334

Rund um die V-I-Kadenz im zweiten Takt ist die Harmonik einmal mehr ambivalent; in den Akkordschlägen der Streicher sind die beiden Subdominantstufen G-Dur und e-Moll, die zueinander im Paralleltonart-Verhältnis stehen, gleichermassen präsent ó einerseits als Durakkord mit grosser Sexte (*sixte ajoutée*), andererseits als Mollakkord mit kleiner Septime. Das Vagieren zwischen den Tongeschlechtern wird hier gleichsam in einem Akkord komprimiert. Der Bass legt derweil die harmonische Gewichtung zunächst auf das g und dann ó umso nachdrücklicher ó auf das e. Damit hinterliess Gade auch in der Hochland-Ouvertüre seine kompositorische Signatur. Dass er sich dabei auf ein paar wenige Takte am Schluss beschränken konnte, lässt erahnen, welches Wiedererkennungspotenzial er diesem Signet zumass ó und welch ironisch gebrochene Distanz er selbst inzwischen dazu einnehmen konnte. Denn orientiert man sich an der Bassstimme, dann ergibt sich in den drei Takten, innerhalb derer die Streicherakkorde und das Unisono stattfinden, die harmonische Abfolge G-A-D-e ó gewissermassen ein subtiles Bekenntnis zum eigenen Markenzeichen, das hier auf engstem Raum alle Eigenheiten versammelt: Bassmelodie im unisono, wuchtige Streicherakkorde, punktierter Rhythmus, Paralleltonart-Ambivalenz und *marcato*-Charakter. Diese feinsinnige Autoreferenz auf den Stil des Bardenchors könnte man sogar auf die ganze Ouvertüre ausdehnen, auf den Komponisten und dessen Inspiration durch das schottische Hochland im weitesten Sinne. Das die Ouvertüre eröffnende Thema basiert auf den vier Tönen d-e-fis-a, die über das ganze Werk Einheit stiften und nicht nur motivisch, sondern auch harmonisch eine konstituierende Funktion übernehmen. Freilich zielt das Tonmaterial d-e-fis-a knapp am musikalischen Akronym vorbei, doch nimmt man in dieser Hinsicht das eigentümliche Hornsolo ins Visier, so kommt dasselbe gewissermassen einer humoristischen Korrektur gleich. Denn im auf den zweiten Taktanfang angetönten D-Dur-Kontext könnte das Horn durchaus mittels Sextfall auf das fis÷ fallen, was eigentlich der harmonischen Erwartungshaltung entsprechen würde. Stattdessen bringt Gade aber eben an dieser

neuralgischen Stelle das um einen Halbton versetzte g÷ und zwar in einer derart überraschenden Wendung, dass es den Zeitgenossen deutlich ins Ohr fiel.

Obwohl die Ouvertüre bei ihrer Premiere keinen Titel trug, haben die Rezensenten wiederum einen nordischen Charakter erkennen wollen. Insofern ist Gades Spiel mit der eigenen Stilistik im Kontext ›absoluter Musik÷ aufgegangen, seine Musik funktionierte inzwischen auch ohne direkten aussermusikalischen Verweis. Es reichten vereinzelte Referenzmerkmale, um das Prädikat ›nordisch÷ zu erlangen. Parallel zu den substanziell, oder um mit Becker zu sprechen, ›technisch÷ nachweisbaren Kompositionsmitteln hatte sich also auch der Gade-Diskurs verselbstständigt und bestimmte Denkautomatismen hervorgebracht. Bei Becker weckte das neue Werk Erinnerungen an die vorangegangenen und führte ›in des Nordens Sphäre ein, wo ›das rauschende Meer, der klingende Fels, der singende Reck÷ein Echo in der Menschenbrust erweckt, das wie eine Stimme aus anderer Welt an's Ohr des Südens schlägt.‹⁴⁷¹ Gades Musik war also wieder ›genordet÷, obwohl sie dieses Mal gerade nicht die ›sonst von ihm mit so viel Glück angewendeten Rosalien÷ aufbot. Auf welche Eigenheiten sich Becker bei den ›Rosalien÷ bezieht, erklärt er leider nicht, doch wehrt er sich dagegen, dieselben als Indiz eines dürftigen Erfindungsgeistes zu betrachten, weil er sie vielmehr für ein ›ungebundenes Walten eines jugendkräftigen, unbefangenen Dichtergeistes÷ hält.⁴⁷² Erneut trat Becker damit dezidiert für Gades nordischen Stil ein und verteidigte ihn zugleich gegen offenbar zirkulierende Vorbehalte. Zu deren Urhebern zählte nicht zuletzt Moritz Hauptmann, der sich in einem Schreiben an Franz Hauser ziemlich sarkastisch über das neue Werk ausliess:

›Eine Ouverture von Gade hätte ich einmal ein Bisschen anders als wieder in dieser Seemöwenstimmung, die wir von den Hebriden her kennen, gewünscht, obschon sie recht hübsch war. Giebt's Marinemaler, so kann es wohl auch marinirte Componisten geben, man kann aber doch von dieser Sorte, wo alles zu Wasser wird, wenn auch schon Salz darin ist, nicht zuviel zu sich nehmen.‹⁴⁷³

In den Originalitäts-Diskurs, der bei Becker ja noch deutlich zu spüren ist, hatte sich nun definitiv der Vorwurf des Manierismus eingenistet.

⁴⁷¹ SfmW, Jg. 2, Nr. 48, 25. November 1844, S. 377.

⁴⁷² SfmW, Jg. 2, Nr. 48, 25. November 1844, S. 377.

⁴⁷³ Brief Hauptmanns an Hauser, Leipzig 15. März 1845, in: Schöne (Hrsg.), *Briefe von Moritz Hauptmann*, 1871, S. 27.

Zwar nicht als nordisch, dafür als national rezensierte Ludwig Rellstab in der *AmZ* die *Concertouverture*. Obwohl das Werk zu diesem Zeitpunkt noch keinen aussermusikalischen Bezug im Titel trug, vertrat Rellstab die Überzeugung, Gade müsse eine bestimmte Idee vorgeschwebt haben, denn ausser der dramatischen Anlage hätten auch „die Motive der Composition [í] etwas so entschieden Nationales.“⁴⁷⁴ Dadurch rückte er das „Nationale“ ähnlich wie Schumann in eine äquivalente Stellung zum „Nordischen“. An ihrem nationalen Gehalt wurde die Overture einige Monate später, als sie für die Drucklegung den Titel *Im Hochland* erhielt, auch gemessen. Während Rellstab dem Werk in dieser Hinsicht noch einen positiven Eindruck abgewann, mischten sich in der *NZfM* Bedenken in die Verwendung und Imitation von volkstümlichen Melodien, weil „manche Componisten zu glauben [scheinen], jedes national-charakteristische trage unbedingt auch das Gefallende und Schöne in sich.“⁴⁷⁵ Hier wird im Grunde genommen Schumanns Befürchtung, alles „Nationale“ wirke bald einmal monoton, aufgegriffen. Wenn dann in den *Grenzboten* etliche Jahre später zu lesen ist, die Hochland-Overture sei im Vergleich zu der Zweiten Sinfonie „frischer und origineller“ und „sein Ausfluß der Nationalität des Componisten“,⁴⁷⁶ wird nochmals deutlich, wie sehr der deutsche Diskurs über das Nordische unablässig verknüpft war mit jenem über das Nationale oder Originale.

Wenngleich die latente Kontroverse um Gades Werk anhielt, reüssierte der Däne auch mit seiner neuen Overture, der man in Leipzig gleich zwei Aufführungen hintereinander gewährte (am 25. November und 6. Dezember 1844). Gegenüber den *Nachklängen von Ossian* erhielt die Nachfolgerin, die im Vergleich eine reifere Beherrschung und Verknüpfung des thematischen Materials bietet, bald sogar den Vorzug und avancierte zu einer vielgespielten Nummer.⁴⁷⁷ Diese Wertschätzung widerspiegelt sich in einem brieflichen Urteil des in Dresden weilenden Schumann, der die Overture für ein „geniales Stück“ ansah.⁴⁷⁸ Überhaupt befand sich Gade in diesem Jahr auf einem Höhepunkt seiner Karriere. Im Mai erhielt er das Angebot, ab der kommenden Saison zusammen mit Mendelssohn die Gewandhauskonzerte zu leiten. Und am Jahresende, kurz nach der Premiere der Hochland-Overture, wurde „nach vielseitigem Verlangen“ die c-Moll-Sinfonie im Abonnementskonzert wieder gespielt – „mit gleichem Spektakel wie voriges Jahr.“⁴⁷⁹ Es war

⁴⁷⁴ *AmZ*, Bd. 46, Nr. 50, 11. Dezember 1844, Sp. 844.

⁴⁷⁵ *NZfM*, Bd. 23, Nr. 24, 19. September 1845, S. 82.

⁴⁷⁶ *Die Grenzboten*, Jg. 9, Semester 2, Bd. 2, Nr. 47, 1850, S. 809.

⁴⁷⁷ Sørensen, *Niels W. Gade*, 2002, S. 104.

⁴⁷⁸ Brief Schumanns an Dr. Klitzsch, Dresden 10. Juni 1847, in: F. Gustav Jansen (Hrsg.), *Robert Schumanns Briefe. Neue Folge*, Leipzig² 1904, S. 270.

⁴⁷⁹ Brief Gades an seine Eltern, Leipzig 21. Dezember 1844, in: Gade (Hrsg.), *Niels W. Gade*, 1894, S. 86.

in dieser Zeit, dass Schumann, der soeben mit seiner Frau Clara nach Dresden gezogen war und von Gade zum Abschied ein Exemplar der Ersten Sinfonie erhalten hatte, den jungen Dänen in einem Dankesbrief als ›Drachentödter‹ anredete und sodann meinte: ›Lieber Gade, Sie sind ein ganz trefflicher Poet (ausser dem Drachentödter) ó in den Buchenwäldern sind Sie nicht umsonst promenirt, und am Strande des Meeres!‹⁴⁸⁰ Der Topos der musikalisierten nordischen Natur reflektiert hier mit den lieblichen Buchenwäldern und dem erhabenen Meer den Kontrast der beiden Sinfonien (und vielleicht auch Ouvertüren), was gleichzeitig korrespondiert mit dem Gegensatz zwischen dem epischen Drachentöter einerseits und dem lyrischen Poeten andererseits.

Weil Gade in den folgenden Monaten zunächst mit den Gewandhauskonzerten beschäftigt und dann über den Sommer 1845 in Kopenhagen absorbiert war, kam er erst Ende 1845/Anfang 1846 zu einer neuen grossen Komposition ó und entschied sich für den Drachentöter.

⁴⁸⁰ Brief Schumanns an Gade, Dresden 28. Dezember 1844, in: Jansen (Hrsg.), *Robert Schumanns Briefe*, 1904², S. 244f.

5.5.) *Comala*, Op. 12

Als *Dramatisches Gedicht nach Ossian* bezeichnete Gade seine neueste Komposition für Solo, Chor und Orchester und lieferte damit gleich einen Hinweis, woher die Anregung zu dieser Vokalform kam. Ab 1841 begann nämlich Robert Schumann mit der Ausarbeitung von *Das Paradies und die Peri*, das im Dezember 1843 in Leipzig zur Aufführung gelangte und bald zu einem der erfolgreichsten Werke avancieren sollte. Mit seiner Musik über das orientalische Sujet von Thomas Moore wollte Schumann nachweislich ein neues Genre für den Concert-Saal schaffen.⁴⁸¹ Die innovativen Momente betrafen dabei zunächst die ungewöhnliche Stoffwahl, die sich von den gängigen biblischen Inhalten verabschiedete und den religiösen Ton eher auf einer allgemein romantisch-spirituellen Ebene anschlug. Denn Schumann versammelte hier einen geographisch ausschweifenden Basar an exotischen Staffierungen zu einem phantastischen Raum des Orients, der sich ó nachdrücklich durch die musikalische Instanz bekräftigt ó einer dogmatischen Fixierung entzog.⁴⁸² Ferner leistete der Komponist Neuerungen hinsichtlich formaler und ästhetischer Parameter, indem er in Überwindung der schematischen Nummerneinteilung nach zyklischer Einheit strebte und im Gesangsstil einen einheitlichen Mittelweg zwischen Rezitativ und Arie suchte.⁴⁸³ Diese neuartige Form nannte Schumann absichtsvoll *Dichtung* und nicht *Oratorium*, so wie er später auch seinem gattungstechnisch ambigen *Manfred* den Untertitel *Dramatisches Gedicht* verlieh.⁴⁸⁴

Wie aus zwei Briefen hervorgeht,⁴⁸⁵ kannte Gade *Das Paradies und die Peri*, und gewisse kompositorische Indizien weisen darauf hin, dass er Schumann auf dem Pfad der Innovation zu folgen versuchte. Schon die Stoffwahl, so sehr sie natürlich dem Themenkreis Gades entspricht, weicht aufgrund des heidnischen Kontextes vom traditionellen Oratorium ab, wenngleich die Geschichte um Comala, die sich wegen des vermeintlichen Todes ihres Geliebten Fingal das Leben nimmt, auch ein Finale mit transzendentaler Überhöhung bereithält. Die textliche Aufbereitung übernahm der Leipziger Literat Julius Klengel, der die

⁴⁸¹ Hansjörg Ewert, *Die großbesetzten vokal-instrumentalen Werke*, in: Schumann-Handbuch, Ulrich Tadday (Hrsg.), Stuttgart u.a. 2006, S. 479-530, hier S. 490.

⁴⁸² Hans-Joachim Hinrichsen, *Oratorische Morgenlandfahrt ó Robert Schumanns óDas Paradies und die Peri* op. 50, in: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, Simone Hohmaier (Hrsg.), Mainz 2010, S. 301-314, hier S. 308ff.

⁴⁸³ Ewert, *Die großbesetzten vokal-instrumentalen Werke*, 2006, S. 490, 492.

⁴⁸⁴ Ewert, *Die großbesetzten vokal-instrumentalen Werke*, 2006, S. 512.

⁴⁸⁵ Brief Gades an C.C. Lose, Leipzig 6. Dezember 1843; Brief Schumanns an Gade, Dresden 28. Dezember 1844; beide abgedruckt in: Inger Sørensen (Hrsg.), *Niels W. Gade og hans europæiske kreds. En brevvæksling 1836-1891*, Bd. 1: 1836-1860, Kopenhagen 2008, S. 138 resp. S. 186.

Originalvorlage nicht nur frei bearbeitete, sondern auch stilistisch glättete. Der Aufbau der Komposition gliedert sich in zwölf Nummern, vor die Gade eine kurze Orchestereinleitung gesetzt hat.

	Einleitung	Molto moderato	a-Moll
Nr. 1	Chor der Krieger und Barden	Allegro non troppo	a-Moll
Nr. 2	Duett Fingal/Comala	Andante	E-Dur, F-Dur
Nr. 3	Chor der Krieger	Allegro non troppo	a-Moll
Nr. 4	Comala/Chor der Jungfrauen	Andantino	a-Moll, E-Dur, F-Dur
Nr. 5	Ballade Dersagrena/Chor der Jungfrauen	Andante	D-Dur
Nr. 6	Comala/Melicoma/Dersagrena/Chor der Jungfrauen	Moderato/Allegro non troppo/Più allegro	D-Dur, B-Dur/g-Moll
Nr. 7	Chor der Geister	Allegro moderato	c-Moll
Nr. 8	Solo Comala	Andante	c-Moll/C-Dur
Nr. 9	Chor der Krieger	Allegro non troppo	E-Dur
Nr. 10	Fingal/Chor der Jungfrauen	Andante con moto	cis-Moll
Nr. 11	Fingal/Chor der Jungfrauen und Barden	Andantino/Allegro maestoso	e-Moll, E-Dur
Nr. 12	Chor der Barden und Jungfrauen	Allegro moderato maestoso	C-Dur

Dramaturgisch unterteilt sich die Textvorlage in drei Abschnitte, wobei die beiden äusseren gewissermassen einen Rahmen bilden, der durch den Kriegerchor signalisiert wird. Am Anfang (Nr. 1-3) ziehen die Krieger kampfeslustig in die Schlacht, während sich Fingal und Comala in einem Liebesduett voneinander verabschieden. Im Schlussabschnitt (Nr. 9-12) kehren die Krieger den Sieg bejubelnd zurück, doch Fingal erfährt vom Tod seiner Geliebten und ordnet den Barden und Jungfrauen die Lobpreisung Comalas an, um ihre Seele zu den Ahnen zu geleiten. So erzielt das Libretto nebst der umklammernden Einheit zugleich einen Kontrast, indem dem Liebesduett die Trauer um die Verstorbene gegenübergestellt wird. Dagegen vollzieht sich im mittleren Abschnitt (Nr. 4-8) das tragische Schicksal der zurückgelassenen Comala, die, um ihren Geliebten bangend, allmählich dem Wahnsinn verfällt und schliesslich vor lauter Kummer stirbt.

Der ausgewogenen Architektur wohnt zugleich eine dramatische Konzeption inne, die auch von der variierten Textgestaltung lebt. Der losziehende Kriegerchor versetzt den Zuhörer gleich mitten in die Geschehnisse (šAuf in die Schlachtō) und der darauffolgende Abschied zwischen Fingal und Comala wirkt umso stärker, weil die Krieger nochmals auftreten und damit die Gleichzeitigkeit der gegensätzlichen Ereignisse hervorheben. Der kontrastierende Mittelteil bringt darauf zunächst einen Moment des bangen Innehaltens, doch wird die Gefahr einer allzu monotonen Klage dadurch abgewendet, dass Comalas Gefährtinnen den Dialog ergreifen und mit einer Ballade Trost zu spenden versuchen. Diese geschlossene, gleichsam von aussen eingeschobene Erzählung in der Erzählung soll nicht nur Comala Zuversicht bieten, sondern gibt dem Zuhörer gleichzeitig indirekt wieder, was ausserhalb der Szene auf

dem Schlachtfeld sich gerade ereignet: Die Gefährtinnen singen von dem früheren Sieg Fingals über Suaran, während derselbe im Begriff ist, den gegenwärtigen Feind Caracul niederzuringen. Die Ballade als Gefäß alter, vergangener Heldengeschichten wird dadurch zum Träger von Vergangenheit und Gegenwart zugleich. In Macphersons Original ist dieser multiperspektivische Einschub nicht vorhanden, vielmehr handelt es sich um einen freien Zusatz von Gade und Klengel. Als Vorlage diente vermutlich auch hier *Das Paradies und die Peri*, wo am Ende des zweiten Teils die Peri ein Schlaflied anstimmt, das den Tod des jungen Paares symbolisch nachvollzieht. Schumanns vielschichtige Textebene mit Chor und Erzähler im Bass findet sich bei Gade/Klengel wieder. Die Gefährtin Dersagrena trägt die Ballade als dreiteiliges Strophenlied vor, derweil Melicoma und der Chor der Jungfrauen jeweils am Ende einer Strophe den typisch nordischen Omqvæd zelebrieren, der sich in Form eines aufmunternden Appells direkt an Comala richtet und damit auf die Ebene der handelnden Jetztzeit zurückführt. Im dramaturgischen Dispositiv fungiert diese Ballade als kritischer Wendepunkt: Sie leitet die mit romantisch-nordischen Topoi ausgestattete Katastrophe ein. In einem naturalistisch-schauerhaften Steigerungslauf folgt auf die kurze Stille das ferne Rauschen des Stroms, begleitet von der nächtlichen Eindunklung. Allmählich zieht ein Gewitter auf, das zu einem tobenden Sturm anschwillt. Gleichzeitig beginnt Comala zu halluzinieren, bis sie im Sturm gar eine Schar von Geistern zu sehen glaubt. Mit dem Auftritt des Geisterchors manifestiert sich die schaurige Einbildung schliesslich auch für den Zuhörer. Die zweideutige Botschaft des Chores (šim Kampfe fiel der Schilde Fürstō) verkündet in Comalas Ohren den Tod Fingals, worauf diese voller Kummer ihr Leben aushaucht. Der Übergang zum Schlussabschnitt bringt sodann einen zweifachen dramatischen Umschlag: Folgt auf die letzten Worte Comalas der triumphierende Kriegerchor, so schliesst sich daran wiederum die Klage Fingals an, weil die trauernden Jungfrauen dem Siegestaumel ins Wort fallen. Zu Ehren seiner verstorbenen Geliebten fordert der König endlich einen feierlichen Hymnus, wodurch sich der Trauergesang zu einer erhebenden Schlussapotheose wandelt.

Der Text von Klengel bietet verschiedene Darstellungsperspektiven: Von handelnden Passagen über betrachtende und kommentierende Einwürfe bis hin zu der lyrischen Form der Ballade. Ein eigentlicher Erzähler existiert aber nicht und damit weicht Gade (Klengel) grundsätzlich von der Gattung des Oratoriums ab. Der überwiegende Teil ist als Dialog in der direkten Rede und in Prosa gehalten. Dass Metrik und Versgestaltung auf ein Minimum reduziert sind, liegt freilich auch an der literarischen Vorlage, die vielmehr über eine ursprüngliche, naturhafte Sprache ihre Wirkung erzielt. Bei der kompositorischen Umsetzung hat Gade sich diesen Umstand zu Nutze gemacht, um Schumanns Ausgleich zwischen den

unterschiedlichen Gesangsstilen noch konsequenter zu betreiben und den dramatischen Fluss zu fördern. Verraten die wenigen rezitativen Passagen eine melodiose Tendenz, so schwingen sich auch die dramatischen Partien nie zu den Höhen einer Arie hinauf. Melismen sind praktisch inexistent, weil der Text weitestgehend syllabisch vertont ist. Die Grenzen zwischen den diversen Gesangsweisen sind somit ziemlich fließend. Dieses Streben nach einer Vereinheitlichung auf der Basis einer tendenziell schnörkellosen, aber doch melodisch geprägten Narration scheint auch den Zeitgenossen aufgefallen zu sein. Zumindest bei Moritz Hauptmann ist in dieser Hinsicht ein negatives Urteil überliefert:

„Unser Doctor, der, glaub' ich, nichts von Musik versteht, was man so nennt, sagte es käme ihm alles wie Recitativ vor ó Recitativ im gewöhnlichen Sinne kommt nun gar nicht einmal darin vor, aber der Doctor hat nicht unrecht; wie das Recitativ nur vom Text, vom Hell und Dunkel der gesprochenen Worte und Phrasen bestimmt wird und mehr ein zurückzulegender Weg ist, als der Ort, wo man sich aufhalten und wohnen will: so ist auch dort zu vieles blosser Uebergang; eine Reise durch schöne Gegenden, aber es fehlt an Ruhestellen.“⁴⁸⁶

Kritik an der Einebnung gesanglicher Ausdrucksmöglichkeiten hatte allerdings schon Schumann bei seinem *Paradies und die Peri* erfahren müssen ó ganz im Gegensatz zu seiner anderen Neuerung in der Vereinheitlichung, der aufgeweichten Nummerneinteilung, die allgemein Anerkennung als richtungsweisend fand.⁴⁸⁷ Analoges ist ebenfalls bei Gade zu beobachten. Zwar schweigen sich sowohl Brendel als auch Rellstab in ihren Rezensionen über die gesangliche Nivellierung aus, greifbar bleibt also nur Hauptmanns Kritik, aber die kompakte Einheit des Ganzen wird als überaus fortschrittliche Eigenschaft begrüßt.⁴⁸⁸ Noch einen Schritt weitergehend hat Gade nämlich die traditionelle Gliederung in Teile (bei Schumann sind es deren drei) gänzlich aufgegeben, *Comala* präsentiert sich von Anfang bis Ende als ein durchkomponiertes Stück, das einen einzigen dramatischen Bogen spannt und dementsprechend keine scharfe Trennung mehr zwischen den Nummern anbringt. Diese Verschmelzung findet auf verschiedenen Ebenen statt, sei es durch *attaca*-Anweisung (Einleitung/Nr.1; Nr. 6/7), Fermaten oder liegenbleibende Akkorde (Nr. 1/2; Nr. 3/4) oder

⁴⁸⁶ Brief Hauptmanns an Hauser, Leipzig Gründonnerstag 1846, in: Schöne (Hrsg.), *Briefe von Moritz Hauser*, Bd. II, 1871, S. 158.

⁴⁸⁷ Ewert, *Die großbesetzten vokal-instrumentalen Werke*, 2006, S. 492.

⁴⁸⁸ Vgl. NZfM, Bd. 24, Nr. 30, 12. April 1846, S. 120; AmZ, Bd. 48, Nr. 13, 1. April 1846, Sp. 227.

mittels schlichter Fortsetzung (Nr. 9/10) oder Wiederaufgreifen von motivischem Material (Nr. 5/6; Nr. 6/7).

Auf der unteren Ebene sind die Formen relativ frei und vielfältig gehandhabt. Auf der einen Seite verwendet Gade traditionelle Liedformen, so wie er beispielsweise die Ballade der Dersagrena als in sich geschlossene, dreistrophige Weise implementiert, die im wiegenden 6/8-Takt eine volkstümliche, periodisch geformte Melodie aufweist, an deren Strophenende jeweils die Gefährtinnen und Jungfrauen, zuerst solistisch, dann choris, den Refrain anstimmen. Ähnlich schlicht geformt zeigen sich die Kriegerchöre oder die Trauer Fingals (Nr. 11), deren zweistrophige, von klagenden Choreinwürfen durchbrochene Anlage ganz dem Oratoriencharakter verpflichtet ist. Daneben finden sich aber vor allem dramatischere, szenenhafte Einlagen. Zu nennen wäre das Liebesduett zwischen Fingal und Comala, wo nach einem einleitenden Rezitativ die zuerst alternierende und dann simultane Stimmführung der Solisten spürbar auf Opernkonventionen zurückgreift. Den dramatischen Höhepunkt initiiert hingegen die grosse Szene nach der Ballade (Nr. 6), als Comala dem Wahnsinn verfällt. In der Form völlig offengehalten, tritt hier Comala in den Dialog mit ihren Gefährtinnen, später mit dem Chor der Jungfrauen. Es scheint, als ob Gade unmittelbar nach der Ballade, die eigentlich nur in der Erzählhaltung als solche erscheint, die kompositorischen Mittel derselben Gattung bediente, um die geistige Zerrissenheit zu illustrieren, die ihr Abbild in der sich zusammenbrauenden Naturszenerie hat. Zur deklamatorischen Ausdrucksweise gesellen sich hier permanente Wechsel von Tempo, Tonart, Taktart, Lautstärke und Charakter, die einem durchkomponierten Stil entsprechen und den erzählerischen Duktus unterstreichen. Dazu tritt die bildhafte Orchesterbegleitung, die das Stürmen und Toben der Natur anschaulich inszeniert. Diese Klangmalerei setzt sich nahtlos fort in dem raffinierten Geisterchor, der das spukhafte Element hineinbringt. Gade behandelt diesen Chor interessanterweise nicht als blosse Gesangsgruppe mit Textgrundlage, vielmehr weitet er ihn zu einem klanglichen Instrument aus und bezieht ihn in die dramatische Klangkulisse ein. Die Chöre spielen in *Comala* an sich eine eminente Rolle, denn gerade einmal zwei Nummern kommen ohne einen solchen aus; die Krieger, Barden und Jungfrauen sind entscheidende Handlungsträger. Der in dieser Hinsicht drohenden Gefahr der Monotonie wich Gade aus, indem er die einzelnen Gruppen klanglich differenzierte: Krieger und Barden treten als reiner Männerchor auf, während die Jungfrauen einen Frauenchor bilden. Dazwischen positioniert sich der Geisterhaufen als gemischter Chor, der allerdings sehr tief gesetzt ist, um der düsteren Stimmung Rechnung zu tragen. Im Gegensatz zu den anderen Chören ist er weniger Handlungsträger denn Erscheinung, weil er eben bloss Comalas Einbildung ist. Daher ist

sein Vortragstil nicht deklamatorisch, sondern lautmalerisch, teilweise an Vokalisen grenzend. Vor dem Hintergrund eines schleierhaften Gewebes in den Violinen und der Harfe setzt zuerst die Bassstimme im *piano* ein ó später verdoppelt durch den Tenor ó und imitiert in punktierten Melismen das stürmische Wogen und wohl auch die eigene gespenstische Wesenhaftigkeit. Die weiblichen Oberstimmen verharren unterdessen als harmonischer Klangteppich auf langen Liegenoten (Bsp. 34). Zur reinen, fast geräuschhaften Klangerzeugung reduziert, scheint der Geisterchor besonders dann, wenn er jeweils ó meistens auf ein und derselben Silbe ó unvermittelt dynamisch zu einem *forte* anschwillt und in langen Noten allmählich verhallt.

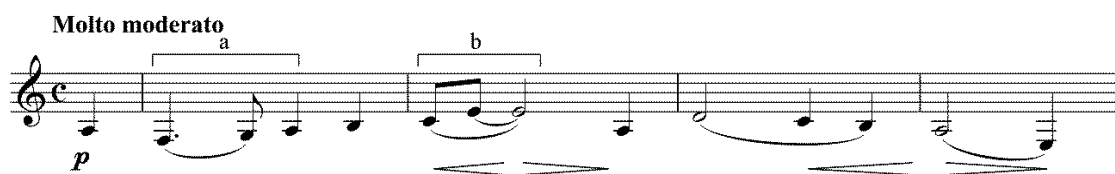
The musical score is for Gade's *Comala*, Nr. 7, Takte 4-8. It is written in E-flat major (three flats) and common time. The score is divided into two systems. The first system shows the vocal parts (S/A, T/B, and Orch.) and the piano accompaniment. The S/A part has a long note on 'wan' followed by a rest. The T/B part has a long note on 'deln' followed by a rest. The Orch. part has a long note on 'Sturm' followed by a rest. The piano accompaniment consists of a continuous sixteenth-note pattern in the right hand and a long note in the left hand. The second system shows the vocal parts and the piano accompaniment. The S/A part has a long note on 'Sturm' followed by a rest. The T/B part has a long note on 'Sturm' followed by a rest. The Orch. part has a long note on 'Sturm' followed by a rest. The piano accompaniment consists of a continuous sixteenth-note pattern in the right hand and a long note in the left hand. The lyrics are: 'Wir wandeln auf dem Sturm wir'. The dynamics are p (piano) and f (forte). The tempo is marked with a '6' over the piano accompaniment.

Bsp. 34: Gade, *Comala*, Nr. 7, Takte 4-8

Wie sehr die drei Nummern nach der Ballade (Nr. 6-8) den dramaturgischen Kern der Geschichte formen, lässt sich ebenfalls an Gades Tonartendisposition ablesen. Die Tonika (a-Moll), Subdominante (D-Dur) und Dominante (E-Dur) konstituieren mitsamt den jeweiligen Paralleltonarten das tonale Gerüst der Komposition und repräsentieren gleichsam die Grundstimmungen der Handlung. Mit Ausnahme von F-Dur, dessen Begründung weiter unten

folgt, entfernen sich die Tonarten erst ab dem Moment der geistigen Umnachtung von diesem Zentrum. Das eintretende B-Dur, das alles andere als fest verankert ist, sondern durch Schwankungen nach g-Moll destabilisiert wird, symbolisiert gewissermassen die psychische Entrückung, die labile Verfassung Comalas ó die Nummer endet in g-Moll. Im c-Moll des Geisterchors und der Sterbeszene manifestiert sich schliesslich der endgültige Verfall im Wahn, der zugleich den durch die Botschaft der Geister ausgelösten Tod besiegelt. Dass das Vorspiel zum Geisterchor in C-Dur beginnt und Comala bei den letzten Atemzügen sich in eben dieser Tonart bewegt, hat eine dramaturgisch vorausgreifende Funktion; denn mit dem Tod Comalas hängt gleichzeitig ihre Transzendierung zusammen, die Verewigung ihrer Seele im hehren Kreis der Ahnen: C-Dur ist die Tonart, in der Fingal seine Barden am Ende das Preislied anschlagen lässt. Die pompöse plagale Schlusskadenz zementiert den sakralen Ton, der das Werk ganz oratoriumskonform beschliesst.

Der werkumspannende Handlungsbogen ist in den 36 Takten der Einleitung im Kleinformat bereits vorskizziert, und zwar tonartlich wie motivisch-thematisch. Klarinetten, Fagott und Celli beginnen in der Grundtonart a-Moll mit einer tiefen Melodie, die sogleich zwei werkbestimmende Teilmomente beinhaltet: einen aufwärtsgerichteten, punktierten Terzschrift und einen Scotch snap mit Terzsprung (Bsp. 35).



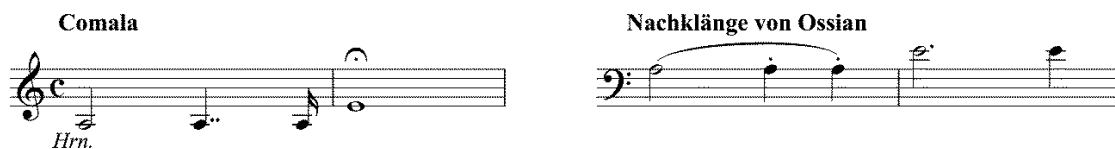
Bsp. 35: Gade, *Comala*, Einleitung, Takte 1–5

Der diatonische Terzschrift begegnet ó auch als Diminution ó über das ganze Werk hinweg, steht aber in dieser Notation vor allem in Verbindung mit dem Hymnus der Barden am Schluss. Dagegen scheint der Scotch snap mit der Symbolik des Vergangenen behaftet zu sein. Gehäuft kommt er in der retrospektiven Ballade vor, daneben aber auch auf Comalas Seufzer šdahnō (Nr. 4) im ersten Moment der Verlassenheit (šdahn sind die lieblichen Träumeō) ó zwar in Umkehrung der betonten Zeiten, aber doch mit deutlichem Anklang. Schliesslich taucht eine gedehnte Version des Scotch snaps in Fingals Trauer um die verstorbene Geliebte (Nr. 11) auf.

Nach etlichen Takten in a-Moll blendet Gade kurz die Dominante E-Dur ein und koppelt diesen harmonischen Wechsel an das rufende Signal des Kriegerchors, an die von den Hörnern intonierte steigende Quinte a-e, die jeweils den Chor einläutet. Auf diese kurze

motivisch-harmonische Andeutung der Schlacht folgt zunächst wieder a-Moll, doch bahnt sich bald die Katastrophe an. Hier tut Gade dies nicht mit Mitteln der Tonalität, sondern mit rein motivischen Massnahmen. Die Ober- und Unterstimmen des Orchesters steuern in diametraler Sequenzierung auseinander und dem Höhepunkt in Form von wuchtigen Akkordschlägen zu. Während die Basslinie dabei die wirbelnden Sechzehntel des tosenden Sturms aufgreift, repetieren die Oberstimmen den punktierten Terzaufstieg in diminuierter Form, der auf die Furcht der Jungfrauen (šlasst uns fliehenō) vorausweist. Nach diesem flüchtigen Ausbruch führt Gade die Einleitung zurück zum leisen Anfang und zitiert zweimal den Vordersatz der Hauptmelodie: Das erste Mal ist diese über einen Trugschluss im gleichsam transzendentalen C-Dur harmonisiert, das zweite Mal, zyklisch schliessend, in a-Moll.

Einige der bisher angeführten Elemente haben Gades stilistischen Anschluss an frühere Werke bereits durchschimmern lassen, so etwa der Scotch snap oder das bedeutungsvolle Verhältnis zwischen den Paralleltonarten. Tatsächlich ist die kompositorische Idiomatik von *Comala* stark an jene aus der *Ossian-Ouvertüre* und der *Ersten Sinfonie* angelehnt, die ästhetische Verwandtschaft reicht sogar bis zum Zitat. Noch als Allusion erscheint der archaisierende Hornruf im Quintambitus a-e, der schon in den *Nachklängen von Ossian* den Bardenchor initiiert (Bsp. 36).



Bsp. 36: Gade, *Comala*, Nr. 1, Takte 1–2 / *Nachklänge von Ossian*, Takte 13–14

Als eindeutiges Zitat und zugleich inhaltlicher Bedeutungsträger funktioniert indessen das Oboensolo, das *Comala* in ihrer Einsamkeit begleitet. Die unvermittelte Rückung nach F-Dur entspricht nicht nur dem Original aus der *Ossian-Ouvertüre*, sie schlüsselt diese Tonart ausserdem als Instanz der Verlassenheit auf (Bsp. 37).

Bsp. 37: Gade, *Comala*, Nr. 4, Takte 39-47

Unverzichtbar und durch die Textvorlage geradezu nahegelegt war natürlich Gades fortwährende Eigentümlichkeit des Bardenchors. Die Möglichkeit dazu bot sich grundsätzlich in jedem der auftretenden Kriegerchöre, doch wird diese Spezialität sinnigerweise für den überhöhenden Schluss aufgespart. Die kompositorischen Zutaten sind dieselben wie immer, ausser dass nun freilich ein Chor hinzutritt. Und dieser bewirkt selbst eine zusätzliche Steigerung, indem vorerst bloss die Barden singen, bevor die Jungfrauen in den Unisono-Hymnus mit einstimmen (Bsp. 38).

Allegro moderato maestoso
ff marcato

Bsp. 38: Gade, *Comala*, Nr. 12, Takte 1-6

Gade fügte diesmal dem Bardenchor wieder eine reale Harfe zu, die den ohnehin schon grossen Orchesterapparat (inklusive Tuba und Cinenen) erweitert. Zum Einsatz gelangt diese zudem im übersinnlichen Geisterchor und in der Ballade, um dem Zuhörer gleichsam das Lied im Lied kenntlich zu machen. Wie sehr der umfangreiche Harfenpart für damalige Verhältnisse immer noch eine ebenso ungewohnte wie herausfordernde Situation darstellte, dokumentiert ein Briefwechsel Mendelssohns mit Wilhelm Taubert anlässlich der geplanten Erstaufführung der *Comala*. Mendelssohn ersuchte Taubert um Mithilfe bei der Suche nach einem qualifizierten Harfenisten:

šNächsten Montag soll nämlich das Armen-Concert sein u. darin die neue Cantate von Gade, die eine sehr obligate Harfe enthält. Nun ist aber hier und in der ganzen Umgegend kein Mensch, der solch ein Solo einigermaßen genügend vortragen kann, als Grimm.ö⁴⁸⁹

Mendelssohn und die Konzertdirektion erwogen im Fall einer Absage gar eine Verschiebung der Aufführung. Ob der Königliche Kammermusikus Karl Grimm am Ende seine Zusage erteilte, bleibt ungewiss, für das zweite der beiden unmittelbar aufeinanderfolgenden Konzerte ist hingegen die šCoburg. Kammervirt. Frl. Brunnerö überliefert, deren Leistung in der *NZfM* namentlich hervorgehoben wird.⁴⁹⁰

Abgesehen von dieser üppigen Instrumentierung und der motivisch-thematischen Verwandtschaft knüpfen auch die harmonischen und satztechnischen Eigenheiten an die vorangegangenen Werke an. Die Partitur bleibt plastisch und transparent, eine polyphone Verdichtung bis hin zur Fuge, wie sie in den traditionellen Oratorien gebräuchlich ist und noch bei Schumann vorkommt, bleibt in der *Comala* aus, die Kontrapunktik reduziert sich auf kleinere Imitationen in den Chören. Dafür entfaltet die Harmonik wie gewohnt ihre stufenreiche, aber eben oft funktionsschwache Vielfalt. Ein Beispiel hierfür wäre eine der ganz wenigen Schlusskadenzen, nämlich die des ersten Kriegerchores, die von F-Dur über d-Moll nach C-Dur führt.⁴⁹¹

Stellt man *Comala* abschliessend in den gattungsgeschichtlichen Kontext, so befand sich Gade durchaus auf der Höhe der kompositorischen Entwicklungen und betrieb an vorderster Front Neuerungen, die Liszt rückblickend als ein für jene Zeit typisches Bestreben charakterisierte, šdie verschiedenen Formen der Vokal- und Instrumentalmusik in Werken für den Konzertsaal um das Oratorium, das einer weniger lebendigen Handlung als die Oper bedarf, zu gruppieren und anstatt der von der Darstellung auf der Bühne bedingten dramatischen Wechselbeziehung die Episoden der Erzählung eine der anderen folgen zu lassenö.⁴⁹² Ungleich mehr als andere entfernte sich Gade allerdings vom Oratorium und näherte sich einer Art sinfonisch-weltlicher Kantate, die Rückgriffe auf formale und stilistische Besonderheiten der Oper unternimmt. Obwohl Brendel wie Rellstab eine gewisse

⁴⁸⁹ Brief Mendelssohns an Taubert, Leipzig 11. März 1846, in: Ernst Wolff-Köln, *Sechs unveröffentlichte Briefe Felix Mendelssohn Bartholdys an Wilhelm Taubert*, in: *Die Musik*, Jg. 8, Quart. 2, Bd. 30, Berlin 1908/09, S. 165-170, hier S. 169.

⁴⁹⁰ *NZfM*, Bd. 24, Nr. 30, 12. April 1846, S. 120.

⁴⁹¹ Jensen, *Gade og den nationale tone*, 1992, S. 263.

⁴⁹² Lina Ramann (Hrsg.), *Franz Liszt, Gesammelte Schriften*, Bd. V, Hildesheim 1978 (Nachdruck der Ausgabe von Leipzig 1882), S. 168.

Monotonie konstatierten, die sie mit der nordischen Physiognomie des Stoffes entschuldigten, anerkannten beide die von Anfang bis Ende consequent festgehaltene Einheit des Charakters⁴⁹³, die ein vollendetes Ganzes⁴⁹⁴ hervorbringe. Daraus leitete Rellstab sein entschiedenes Talent für dramatische Composition⁴⁹⁵ ab, während sich Brendel deswegen ausgezeichnetes von [Gade] in Zukunft für die Oper⁴⁹⁶ erhoffte. Und tatsächlich hatte der junge Däne zu diesem Zeitpunkt entsprechende Pläne im Kopf, auf die im nachfolgenden Kapitel eingegangen werden soll.

Einstweilen erhielt *Comala* von den Kritikern enthusiastische Besprechungen. Man stellte die höchst originelle Tondichtung an die Seite der c-Moll-Sinfonie⁴⁹⁷, und Schumann verstieg sich sogar zu der Behauptung, es sei gewiss das bedeutendste [Stück] der Neuzeit, das einzige, was einmal wieder einen Lorbeerkranz verdient⁴⁹⁸. Den zwei Aufführungen in Leipzig folgten rasch weitere in diversen deutschen Städten. Clara Schumann, die später selbst an der Organisation eines Konzerts beteiligt war, schloss sich der Meinung ihres Gatten an. Sie hielt *Comala* für eines der genialsten, meisterhaftesten Werke [í], die ich kenne⁴⁹⁹. Einzig Mendelssohn schien skeptisch, denn seine in Schumanns Tagebuch überlieferte Überzeugung riet Gade offenbar, das frisch verfasste Werk eine Weile ruhen zu lassen und dann zu überarbeiten, weil man merke, dass es sich um seine erste grosse Gesangskomposition handle.⁵⁰⁰

Zweifelsohne entsprang der bedeutende Erfolg auch dem nordischen Charakter, der den Zuhörern einmal mehr evident war ó sei es aufgrund des stofflichen Kontexts, der musikalischen Analogien oder des verselbständigten Diskurses. Wie in den früheren Kompositionen wehte hier

der nationale Volkston, jene musikalische Mystik des Nordens, die uns in allen Weisen der nordischen Völkerstämme so originell-räthselhaft entgegentritt, und zwar

⁴⁹³ NZfM, Bd. 24, Nr. 30, 12. April 1846, S. 120.

⁴⁹⁴ AmZ, Bd. 48, Nr. 13, 1. April 1846, Sp. 227.

⁴⁹⁵ AmZ, Bd. 48, Nr. 13, 1. April 1846, Sp. 227.

⁴⁹⁶ NZfM, Bd. 24, Nr. 30, 12. April 1846, S. 120.

⁴⁹⁷ SfmW, Jg. 4, Nr. 14, April 1846, S. 195.

⁴⁹⁸ Brief Schumanns an Brendel, Dresden 3. [5.] Juli 1848, in: F. Gustav Jansen (Hrsg.), *Robert Schumanns Briefe*, 1904, S. 285f.

⁴⁹⁹ Brief Clara Schumanns an Emilie Steffens, Düsseldorf 13. November 1850, in: Renate Brunner (Hrsg.), *Alltag und Künstlertum. Clara und Schumann und ihre Dresdner Freundinnen Marie von Lindeman und Emilie Steffens*, Schumann-Studien, Sonderband 4, Sinzig 2005, S. 132.

⁵⁰⁰ Gerd Nauhaus (Hrsg.), *Robert Schumann. Tagebücher*, Bd. 2 (1836-54), Leipzig 1987, S. 398f.

nicht nur in der Vorliebe für die düsteren, melancholischen Molltonarten, sondern auch in der eigenthümlich weichen und sinnigen Behandlung der Durharmonieen.⁵⁰¹

Nationale Identität, eingelöst durch die Erfüllung apriorischer Nördlichkeitsvorstellungen, schufen aber nicht nur die den konventionellen Rahmen übertretenden Harmoniefolgen. In den *Signalen* wird vornehmlich der Ballade mit dem ›Ritornell der Jungfrauen‹ ein ›nationales Gepräge‹ bescheinigt,⁵⁰² weil offensichtlich die Struktur an jene der alten nordischen Volksweisen erinnerte. Andernorts attestiert man dem Geisterchor eine ›nationale Behandlungsweise‹.⁵⁰³ Diesem reflexhaften Zusammenlegen von national und nordisch war logischerweise wiederum das Attribut der Originalität beigegeben: ›Man hört es sogleich: Gadeø Effecte sind nicht von aussen angefliegen, sie entstammen nicht einer gereizten Phantasie; sie sind vielmehr Ergüsse einer tiefen Empfindung, eines denkenden, dichterischen Geistes.‹⁵⁰⁴

⁵⁰¹ AmZ, Bd. 48, Nr. 13, 1. April 1846, Sp. 227.

⁵⁰² SfmW, Jg. 4, Nr. 14, April 1846, S. 196.

⁵⁰³ *Die Grenzboten*, Jg. 9, Semester 2, Bd. 2, Nr. 47, 1850, S. 814.

⁵⁰⁴ AmZ, Bd. 48, Nr. 13, 1. April 1846, Sp. 227.

5.6.) *Siegfried und Brunhilde*

Die Entstehungsgeschichte dieser Fragment gebliebenen Oper reicht in ihren Anfängen zurück in die Zeit der Beschäftigung mit *Comala*. Auf die auch für die deutsche Operngeschichte nicht ganz uninteressante Angelegenheit hat zuerst Jensen ausführlicher hingewiesen,⁵⁰⁵ dessen Recherchen Eingang in die Arbeit von Sørensen gefunden haben.⁵⁰⁶

1845 veröffentlichte die deutsche Schriftstellerin, Republikanerin und Vorkämpferin der Frauenbewegung, Louise Otto-Peters, dank ihrer guten Kontakte zum Redaktor Franz Brendel einen mehrteiligen, leidenschaftlichen Artikel in der *NZfM*, der den Titel *Die Nibelungen als Oper* führte.⁵⁰⁷ Darin empörte sich die noch junge Autorin über den besonders in textlicher Hinsicht verwahrlosten Zustand der deutschen Oper und forderte Musiker wie Poeten gleichermassen auf, sich der Gattung anzunehmen und eine den politisch-gesellschaftlichen Zeitumständen angemessene und zukunftsweisende deutsche „Nationaloper“ zu schaffen: „Ein Volk muß national sein, eh÷ es politisch groß sein kann, aus seiner entwickelten Nationalität muß die politische Entwicklung kommen. So brauchen wir auch vorerst eine nationale Oper [í].“⁵⁰⁸ Als unmittelbare Inspiration diente Louise Otto dabei der Vorschlag von Friedrich Theodor Vischer, das Nibelungenlied als Textgrundlage für eine solche Oper zu verwenden.⁵⁰⁹ Dem Postulat einer librettokonformen Zubereitung des Nibelungenlieds kam die Autorin gleich selbst nach und präsentierte in zwei nachfolgenden Nummern der *NZfM* auf der Basis von Vischers Exposition einen Entwurf für den ersten Akt (3 Szenen) einer als zweiteilig gedachten Oper.⁵¹⁰

Die neuartige Idee, das Nibelungenlied als Oper zu realisieren, bedurfte allerdings auch einer neuen Art von Musik, die dem historisch-nationalen Epos ein adäquates Klangbild an die Seite setzte. Dieses Umstands war sich Vischer bewusst und so sah er dazu im Moment keinen Komponisten imstande; Meyerbeers Musik, der er in dieser Hinsicht die meiste Kraft einräumte, hielt er für zu unrein und zu effekthascherisch.⁵¹¹ Doch bloss zwei Jahre nach der Veröffentlichung seiner *Kritischen Gänge* konnte ihm Louise Otto tatsächlich einen aus ihrer Sicht valablen Komponisten präsentieren, der seine Einwilligung in das ambitionierte Projekt

⁵⁰⁵ Vgl.: Jensen, *Gade og den nationale tone*, 1992, S. 263-270.

⁵⁰⁶ Vgl.: Sørensen, *Niels W. Gade*, 2002, S. 114-117.

⁵⁰⁷ *NZfM*, Bd. 23, 1845: Nr. 13, 12. August, S. 49-52; Nr. 33, 21. Oktober, S. 129f.; Nr. 43, 25. November, S. 171f.

⁵⁰⁸ *NZfM*, Bd. 23, Nr. 13, 12. August 1845, S. 50f.

⁵⁰⁹ Vgl. dazu: Friederich Theodor Vischer, § *Vorschlag zu einer Oper*, in: *Kritische Gänge*, Bd. 2, Tübingen 1844, S. 399-436.

⁵¹⁰ *NZfM*, Bd. 23, 1845: Nr. 44, 28. November, S. 175f.; Nr. 46, 5. Dezember, S. 181-183.

⁵¹¹ Vischer, § *Vorschlag zu einer Oper*, 1844, S. 403.

gegeben hatte. Ein Brief von ihr an Vischer liefert interessante Informationen über die Hintergründe.⁵¹² Daraus geht hervor, dass Louise Otto in Leipzig Brendel auf Vischers Vorschlag aufmerksam gemacht hatte, und weil dieser bisher noch nichts von der Nibelungen-Idee vernommen hatte, sondern šwie vor dem Ei des Kolumbusō stand, bot er ihr die Möglichkeit zu einem ausführlichen Artikel. Damit gingen in der Leipziger Musikszene die Diskussionen los:

šBrendel schrieb mir damals, die Komponisten hier (darunter R. Schumann, Mendelssohn, Niels Gade) gehen darum herum wie die Katzen um den heißen Brei usw. Mir war ordentlich Angst, denn ich war überzeugt, daß die beiden Erstgenannten keine solche Musik geben können, und bald hätte ich die ganze Sache bereut ó da war der Niels Gade [í] immer gewaltiger von der Idee erfaßt. Aber der Größe der Aufgabe sich bewußt, komponiert er erst zur Probe eine Kzrt. Symphonie-Kantate šComalaō nach Ostern. Sie ist im März in Leipzig 2mal unter rauschendem Beifall des Publikums und dem Anstaunen der Komponisten aufgeführt worden, welche bekannten, šSoviel hätten wir ihm doch nicht zugetrautō ó Nun so haben wir denn šdie Hauptsache ó den Komponistenō. Wenigstens versichern alle, auf deren Urteil in der Sache etwas zu geben: er sei der Mann zu den Nibelungen oder keiner!⁵¹³

Louise Ottos Brief ist in zweierlei Hinsicht sehr aufschlussreich, und zwar nicht nur für dieses eine Projekt, sondern auch was Gades gesamte bisherige Geschichte in Leipzig betrifft. Bemerkenswert ist zunächst, dass tatsächlich ein Däne die erste grosse deutsche Nationaloper über das Nibelungenlied schreiben sollte ó und das angeblich nach einhelliger Meinung der Leipziger Tonkünstler. In diesem auf den ersten Blick verwunderlich erscheinenden Sachverhalt widerspiegelt sich letztlich die Fähigkeit zur nationalen Integration alles Nordischen: šEr [Gade] ist Germane, wenn auch nordischen Stammes; ihm war es darum eher vergönnt, als jedem andern Ausländer, die Engländer selbst nicht ausgenommen, den Ernst und die tiefe Kunst der Deutschen zu verstehen.ō⁵¹⁴ Die Herkunft aus Dänemark spielte demzufolge eine entscheidende Rolle, dass das deutsche Publikum Gade quasi als einen der Ihrigen betrachten konnte. Im Unterbewusstsein war die einstige Kulturnation, die in enger Verbindung mit der deutschen Kunst und Wissenschaft stand, mit Sicherheit weiterhin präsent, umso mehr als die sprachlichen wie kulturellen Grenzen zwischen Dänemark und

⁵¹² Vgl. für das Folgende den Brief Louise Ottos an Vischer, Meissen Juli [1846], in: Ruth-Ellen Boetcher Joeres (Hrsg.), *Die Anfänge der deutschen Frauenbewegung. Louise Otto-Peters*, Frankfurt am Main 1983, S. 119f.

⁵¹³ Boetcher Joeres (Hrsg.), *Die Anfänge der deutschen Frauenbewegung*, 1983, S. 120.

⁵¹⁴ *Die Grenzboten*, Jg. 9, Semester 2, Bd. 2, Nr. 47, 1850, S. 811.

Deutschland ohnehin bis ins 19. Jahrhundert fließend blieben. Das enge Verhältnis zueinander verleitete daher tendenziell ó in Relation zu den anderen skandinavischen Ländern ó zu einer stärkeren Vereinnahmung, vor allem von deutscher Seite her: Die literarischen Grössen Dänemarks wie Adam Oehlenschläger oder Jens Baggesen, die freilich auch bewusst Texte auf Deutsch verfassten, wurden zu Beginn des 19. Jahrhunderts ohne weiteres als deutsche Poeten aufgefasst und deren Werke ganz selbstverständlich als Teil einer deutschen Literaturgeschichte in Anspruch genommen.⁵¹⁵ Eine ähnliche Auffassung findet sich nicht zuletzt über die Volkslieder in Schillings Lexikon: ›Wir finden die skandinavischen, am allermeisten die dänischen, Melodien ächt Deutsch.ö⁵¹⁶ Gerade im Bereich der Musik dominierte eben die landläufige Ansicht, wonach der Aufbau des Kopenhagener Musiklebens sowieso massgeblich von deutschen Komponisten geleistet worden sei, und dieses Selbstverständnis wirkt sich ó so scheint es ó auch auf den Umgang mit Gade noch aus.

Andererseits jedoch hatten die hohe Anerkennung und die Einschätzung Gades als des geeigneten Kandidaten für eine Nationaloper ihre Wurzeln genauso in dessen musikalischen Leistungen. Dass das Frühwerk offenbar eine ästhetische Affinität zum literarischen Sujet der Nibelungen freilegte, lässt sich schon an Schumanns Körner-Zitat und der Bemerkung über den ›Drachentöchterö ablesen. In ihrem Brief an Vischer bekräftigt Louise Otto diesen gedanklichen Brückenschlag, wenn sie Gades sinfonischen Erstling als ›sein kleines Nibelungenliedö hinstellt.⁵¹⁷ Gleiches tut einige Jahre später Moritz Hauptmann, der gegenüber Franz Hauser von einer ›reckenhaften Symphonieö spricht.⁵¹⁸ Und sollte die Idee, Gade als Komponisten für eine Nibelungenoper zu gewinnen, tatsächlich schon vor *Comala* existent gewesen sein, so gründete die Attestierung eines dramatischen Potenzials, der Befähigung zu einer Nationaloper, allein auf dem sinfonischen Werk. Wenn Brendel in seiner Kritik nach der erfolgreichen Aufführung von *Comala* meinte, man könne von Gade in Zukunft Ausgezeichnetes für die Oper erhoffen, dann klingt das ganz danach, als ob er zu diesem Zeitpunkt bereits Kenntnis von dessen Opernplänen gehabt hätte und seine Ermutigung dazu ausdrücken wollte. In dem Fall wäre *Comala* tatsächliche eine Art Vorstudie zum grossen Vorhaben gewesen.

Die künstlerische Zusammenarbeit zwischen Gade und Louise Otto führte allerdings zu keinem fruchtbaren Abschluss. Das Libretto war zwar bereits im Sommer 1846 fertiggestellt

⁵¹⁵ Rühling, *Nordische Poeterey und gigantisch-barbarische Dichtart*, 1996, S. 90f.

⁵¹⁶ Schilling (Hrsg.), s.v. *Skandinavien ó Skandinavische Musik*, in: Universal-Lexicon der Tonkunst, Bd. 6, 1838, S. 395.

⁵¹⁷ Boetcher Joeres (Hrsg.), *Die Anfänge der deutschen Frauenbewegung*, 1983, S. 120.

⁵¹⁸ Brief Hauptmanns an Hauser, Leipzig 19. Januar 1859, in: Schöne (Hrsg.), *Briefe von Moritz Hauptmann*, Bd. II, 1871, S. 158.

und die Autorin hoffte gar auf eine Inszenierung im darauffolgenden Jahr.⁵¹⁹ Doch Gade kam nicht über den Anfang hinaus, die überlieferten Entwürfe, datierend auf Januar bis März 1847, enthalten lediglich die ersten fünf Szenen. Warum die Arbeit ins Stocken geriet und letztlich für immer Fragment blieb, ist nicht geklärt. Jensen vermutet, Gade habe unter anderem die Arbeit an *Siegfried und Brunhilde* aufgegeben, weil er sich nicht zu der Gattung der Oper berufen fühlte. Weitere Versuche blieben nämlich ebenso unvollendet, während in der Kategorie der konzertanten Vokalwerke mit *Erlkönigs Tochter*, *Baldurs Traum*, *Frühlingsbotschaft*, *Die Kreuzfahrer*, *Psyche* und *Der Strom* eine ganze Reihe an Kompositionen entstand.⁵²⁰ Dieses Argument basiert allerdings auf einer retrospektiven Sichtweise. In einem Brief von 1849, als Gade schon an seinem nächsten Singspiel *Mariotta* feilte, meinte er jedenfalls, er fühle [s]ich heimisch in diesen [sic] Genre.⁵²¹ Im spezifischen Fall von *Siegfried und Brunhilde* dürften demzufolge die zeitpolitischen Umstände massgeblichen Anteil am Abbruch der Arbeit gehabt haben. Infolge der durch Christian VIII. neueingeführten Erbfolgeordnung, die besonders die in Personalunion angebundene Herzogtümer Schleswig und Holstein sowie Lauenburg im Visier hatte, schwelte schon ab Juli 1846 ein latenter Konflikt zwischen Dänemark und den genannten Gebieten, der indirekt auch Preussen und den Deutschen Bund betraf. Mit dem Tod des dänischen Königs im Januar 1848 und den kurz darauf in ganz Europa ausbrechenden Revolutionsaufständen eskalierte der Konflikt schliesslich zu einer kriegerischen Auseinandersetzung, die sich mit Unterbrüchen über drei Jahre erstrecken sollte. In solchen gesellschaftspolitischen Verhältnissen als Däne eine deutsche Nationaloper zu schreiben, wäre für die eine Seite einem Landesverrat und für die andere einem Hohn gleichgekommen. Etliche Jahrzehnte später meinte denn auch Louise Otto rückblickend in ihren *Musikalischen Erinnerungen*, sie habe noch Anfang 1848 einen Brief von Brendel erhalten, worin dieser berichtet habe, Gade beschäftige sich begeistert mit dem Nibelungen-Projekt. Doch der Streit um Schleswig-Holstein habe dann das gemeinsame Unternehmen jäh beendet.⁵²²

Nach dem Krieg griff Louise Otto-Peters die Angelegenheit wieder auf und liess 1852 ihr vollständiges Manuskript publizieren. Diesmal war es Schumann, der darauf reagierte und

⁵¹⁹ Boetcher Joeres (Hrsg.), *Die Anfänge der deutschen Frauenbewegung*, 1983, S. 120.

⁵²⁰ Jensen, *Gade og den nationale tone*, 1992, S. 269.

⁵²¹ Brief Gades an Hermann Härtel, Kopenhagen 21. Januar 1849, in: Sørensen (Hrsg.), *Niels W. Gade og hans europæiske kreds*, 2008, S. 287.

⁵²² Louise Otto-Peters, *Musikalische Erinnerungen*, in: Deutsche Revue, Richard Fleischer (Hrsg.), Jg. 11, Bd. 1, 1886, S. 228-234, hier S. 229. Aus diesen Erinnerungen geht ausserdem hervor, dass damals Brendel den Anstoss zur Ausarbeitung eines Librettos gegeben haben soll, während Louise Otto inzwischen allein Wagner für den passenden Komponisten gehalten haben will. Ferner wird die *Comala* nicht mehr als experimentelle Vorstufe zum Opernvorhaben dargestellt.

sich ernstlich für eine Zusammenarbeit interessierte.⁵²³ Seiner zunehmend schlechten körperlichen und geistigen Verfassung war es wohl geschuldet, dass auch dieser zweite Anlauf kein Ergebnis hervorbrachte und die Nibelungen als Opernstoff letztlich Richard Wagner vorbehalten blieben.

⁵²³ Vgl. dazu die beiden Briefe Schumanns (der eine Düsseldorf 24. Juli 1852, der andere undatiert) an Louise Otto, in: F. Gustav Jansen (Hrsg.), *Robert Schumanns Briefe*, 1904, S. 358f.

5.7.) Ouvertüre Nr. 3 in C-Dur, Op. 14

Die letzten beiden Orchesterwerke, die Gade vor seiner Rückkehr nach Kopenhagen schrieb, zeugen von der gewachsenen Unsicherheit im Umgang mit dem skandinavischen Charakter. Die Diskussionen um seinen Kompositionsstil waren dem Dänen freilich nicht verborgen geblieben. Noch Ende 1846 begann er mit einer neuen Ouvertüre, bei der er offensichtlich auf die virulente Kritik reagierte und bewusst die Abkehr von seinem bisherigen Stil suchte. Das Werk ist letztlich ohne Titel geblieben, doch verrät ein unter Gades Nachlass entdeckter Klavierauszug, dass der Komponist mit dem Gedanken spielte, es als *Achilles-Ouvertüre* zu bezeichnen.⁵²⁴ Damit wäre regelrecht programmatisch die abrupte Kehrtwende vom Norden zum Süden, zum Kanon des klassisch Antiken vollzogen gewesen. Die intendierte Abwendung zeigt sich aber letztlich allein schon in der Titellosigkeit, die diesmal beibehalten wurde. Hinzu kommt die kompositorische Ebene: Nicht nur, dass die Ouvertüre in C-Dur das erste Orchesterwerk darstellt, das auf das Stilmittel des Bardenchors verzichtet und auch sonst keine offenkundig folkloristischen Mittel aufweist; gleich mit den ersten Takten der langsamen Einleitung initiiert Gade gewissermaßen auch einen Neuanfang, indem er sich auf die elementaren Bausteine besinnt und auf den Beginn des Schlusssatzes von Beethovens Erster Sinfonie in C-Dur rekurriert: In kontinuierlicher Erweiterung entfaltet sich in rascher Auftaktbewegung vom g aus die C-Dur-Tonleiter, die darauf durch Dreiklangsbrechungen abgelöst wird (Bsp. 39).



Bsp. 39: Gade, *Ouvertüre in C-Dur*, Takte 1–7

Diesmal findet kein Poetisieren statt, das einen Bezug zu Naturhaftigkeit oder nordischer Sagenwelt evozieren würde, vielmehr betritt der einstimmige Impetus von Beginn an das Feld des Heroisch-Dramatischen. Derselbe Duktus beherrscht praktisch die gesamte Ouvertüre: Nachdem das Hauptthema – mehr Rhythmus als Melodie – in lauten und wuchtigen Akkorden vom Orchestertutti vorgetragen worden ist, markiert selbst das Seitenthema keinen

⁵²⁴ Sørensen, *Niels W. Gade*, 2002, S. 120.

wirklichen Gegensatz, sondern versetzt mehr oder weniger die Punktierungen und Dreiklangsbrechungen auf die Dominante. In der Mitte des Allegros fügt Gade zwar einen stationären Mittelteil ein, doch ist dieser so kurz gehalten, dass er kaum ins Gewicht fällt.

Stilistisch macht sich eine starke Ausrichtung an der klassischen Idiomatik bemerkbar. Die bis dahin so ausgeprägte Liedhaftigkeit ist nahezu aufgegeben, stattdessen konstituiert sich das thematische Material weitgehend aus elementaren Bausteinen wie Trillern, Tonleitern und Dreiklangsbrechungen, die zusammen mit kleinsten rhythmischen Einheiten (Punktierungen und Triolen) die kompositorische Substanz ausmachen. Aus der harmonischen Perspektive konzentriert sich die Varietät auf die beiden langsamen Abschnitte, wohingegen die Allegro-Sektionen vorwiegend im Rahmen der klassischen Konventionen verharren, die tonartliche Disposition bewegt sich nicht weit von C-Dur weg. Für Gade eher ungewohnt treten ausserdem überleitende Passagen mit funktionsharmonischem Spannungsaufbau in Erscheinung; der treibenden Kraft der authentischen Kadenz wird nun grösseres Gewicht zugemessen. Dazu kommt das unvermittelte Changieren zwischen den Varianttonarten. Das für die Musik elementare Spiel mit der kleinen und grossen Terz kommt hier bei Gade im sinfonischen Kontext erstmals verstärkt zur Anwendung. Über das ganze Werk wird im Grunde genommen das Bestreben ersichtlich, sich von den poetisierenden Mitteln zu lösen und mit rein musikalischen Grundstoffen zu arbeiten.

Die pompös instrumentierte Ouvertüre fiel bei der Erstaufführung am 1. Januar 1847 beim Leipziger Publikum allerdings durch und erhielt bloss zwei weitere, ebenso wenig erfolgreiche Aufführungen in den Jahren 1848 und 1850. Das negative Urteil der Kritik bezog sich vor allem auf die übertriebene Instrumentation bei gleichzeitig schwacher Formung der thematischen Gedanken, was einen scharfzüngigen Kritiker zu dem Bonmot verleitet haben soll, die Ouvertüre sei als Eröffnung zu Shakespeares *Viel Lärm um Nichts* zu verstehen.⁵²⁵ Dennoch bestand immerhin Konsens über die solide Gewandtheit in der formalen und orchestralen Handhabung.

Dass der Misserfolg mit der stilistischen Neuausrichtung zusammenhing, ist durchaus denkbar. Brendels Feststellung, die Ouvertüre entbehre der *šnordischen Klängeō* und lehne sich eher an das *šWesen der deutschen Musikō* an, wirkt zwar relativ nüchtern, doch immerhin wird das Fehlen des Nordischen als Mangel formuliert.⁵²⁶ Schliesslich hing daran die Frage der Originalität. Prompt behauptete Gustav Fink nach der dritten Aufführung, das Werk besitze im Vergleich zu Gades vorangehenden Kompositionen *šweniger*

⁵²⁵ *Die Grenzboten*, Jg. 9, Semester 2, Bd. 2, Nr. 47, 1850, S. 815.

⁵²⁶ NZfM, Bd. 26, Nr. 14, 15. Februar 1847, S. 55.

Ursprünglichkeit und ermangle ſfrischer Motive.⁵²⁷ Dass demgegenüber der anonyme Rezensent der *AmZ* ó möglicherweise Lobe ó nach erster Anhörung in der langsamen Introduction einen ſwilden Nordlands-Recken ó auferstehen sah,⁵²⁸ beweist lediglich, welche Eigendynamik der Diskurs über das Nordische in Gades Frühwerk inzwischen angenommen hatte. Die im Übrigen sehr spärliche Berichterstattung über die Ouvertüre in C-Dur spricht für sich.

⁵²⁷ NZfM, Bd. 33, Nr. 38, 8. November 1850, S. 207.

⁵²⁸ AmZ, Bd. 49, Nr. 1, 6. Januar 1847, Sp. 7.

5.8.) Sinfonie Nr. 3 in a-Moll, Op. 15

a) Das Problem des Kopfsatzes

Gar von einer Krise im sinfonischen Schaffen ist schliesslich die Rede, wenn es um Gades Dritte Sinfonie geht.⁵²⁹ Die oft ins Feld geführte zeitliche Distanz zur Zweiten ist an sich noch kein zwingendes Indiz dafür. Denn das unmittelbare Aufeinanderfolgen der ersten beiden Sinfonien erscheint genauso als aussergewöhnlich und letztlich überstürzt. Ein schöpferischer Abstand konnte da durchaus sinnvoll sein, zumal Gade in der Zwischenzeit sehr wohl produktiv blieb. Nichtsdestotrotz schien aber das Ausarbeiten einer neuen Sinfonie von einer Hemmung begleitet zu sein, die umso stärker ansteigen musste, je mehr die Vorbehalte gegenüber dem nordischen Stil zunahmen. Eine kritische Auseinandersetzung mit Schumanns früh geäusselter Warnung wurde dadurch immer unumgänglicher. Selbst Mendelssohn hegte inzwischen offenbar Bedenken, gemäss einer flüchtigen Notiz Schumanns wünschte er Gade „stetiges Einsamsein mit sich u. seiner Kunst; seine [Gades] Richtung mache ihn auch bange, daß sie nicht einseitig werde.“⁵³⁰

Das harte Ringen mit der Gattung der Sinfonie wird spätestens im Moment der Entstehung manifest. Insgesamt liegen zwei komplett verschiedene Fassungen für den Kopfsatz vor, die sich chronologisch mit der Komposition der Ouvertüre in C-Dur überkreuzen. Allein die erste Fassung erfuhr ihrerseits zwei einschneidende Umarbeitungen,⁵³¹ wovon die frühere auf den September 1846 datiert und damit noch vor der Arbeit an der Ouvertüre entstanden ist. Darauf folgte ein längerer Unterbruch, während dessen zunächst die Ouvertüre und dann, im April 1847, der zweite Satz aufs Papier kamen; ausserdem arbeitete Gade Anfang 1847 an *Siegfried und Brunhilde*. Erst im Juni desselben Jahres widmete er sich erneut dem Kopfsatz und unterzog ihn einer weiteren Revision. Diese vermeintliche Schlussversion hielt dem kritischen Geist aber offensichtlich nicht stand, und so komponierte Gade eine vollständig neue Eröffnung, deren Schlussdatierung auf Anfang August fällt. Die Vollendung der Sinfonie erfolgte schliesslich durch das Niederschreiben der Sätze drei und vier im November 1847.

⁵²⁹ Niels Martin Jensen, *Omkring Gades tredje symfoni*, in: Dansk aarbog for musikforskning, Nr. 6, 1968-72, Kopenhagen 1972, S. 131-140, hier 137.

⁵³⁰ Die Notiz stammt aus dem Jahr 1845 oder 1846. Heinz-Klaus Metzger, Rainer Riehn, *Robert Schumann. Aufzeichnungen über Mendelssohn*, in: Musikkonzepte, Bde. 14/15: Felix Mendelssohn Bartholdy, Metzger, Riehn (Hrsg.), München 1980, S. 97-122, hier S. 110.

⁵³¹ Zu den Fassungen und ihren Versionen vgl. die *Description of the sources* bei: Niels W. Gade, *Sinfonie Nr. 3*, in: Niels W. Gade. Works, Serie I, Volume 3, Niels Bo Foltmann, Finn Egeland Hansen (Hrsg.), Kopenhagen 2000, S. 246f.

Schon die verschlungene Entstehungsgeschichte legt die Schlussfolgerung nahe, dass die Krux auch in der Sinfonie darin lag, sich von der engen Scholle, von der selbstaufgelegten Eingrenzung durch das Nordische zu lösen und sich als Sinfoniker mittels einer stilistischen Öffnung neu zu lancieren. Die Ouvertüre in C-Dur stellte nach der vorläufig unterbrochenen Arbeit wohl das Ausweichgefäß zur Erprobung anderer Wege dar, doch dürfte ihr Misserfolg einer fruchtbaren Arbeit am sinfonischen Neuling auch nicht gerade zuträglich gewesen sein, jedenfalls stürzte sich Gade danach zuerst auf sein Opernprojekt, bevor er sich dem Andante zuwandte.

Aufschluss über den musikalischen Gegenstand des Reflektierens kann letztlich nur ein Vergleich zwischen der definitiven Fassung und der letzten Version der verworfenen Fassung geben. Bemerkenswertes lässt sich hier schon abseits der Notenlinien konstatieren: Den Versionen der ersten Fassung hat Gade jeweils in Runenschrift den Abschlusstermin beigelegt und ein Motto, das in etwa „Gott möge Glück spenden“ lautet.⁵³² Der Habitus, das Datum der Fertigstellung in Runen zu notieren, ist seit der Ersten Sinfonie zu beobachten. Weil ausgerechnet bei der zweiten und endgültigen Fassung des Kopfsatzes die Runeninschrift erstmals fehlt, hat man diesen Umstand als plausibles Indiz genommen, Gade habe sich in der Dritten Sinfonie explizit von seinem „national-nordischen Stil“ verabschieden wollen und deswegen die ursprüngliche Version aufgegeben.⁵³³

Von der kompositorischen Seite her ist eine entsprechende Begründung bisher aber ausgeblieben. Der Beginn der verworfenen Fassung scheint diesen Verdacht zunächst zu bestätigen, da er gleich eine erste Gemeinsamkeit mit den beiden früheren Sinfonien verrät: Erneut wollte Gade den Kopfsatz mit einer langsamen Einleitung (Andante) eröffnen. Über einer prozessionsartigen Begleitung in den Timpani, Bässen und tiefen Holzbläsern entspinnt sich nach einem zweimaligen Hornruf kontinuierlich eine schlichte Melodie in der ersten Violine, die einen Oktavsprung mit einem diatonischen Abwärtsgang verknüpft (Bsp. 40).

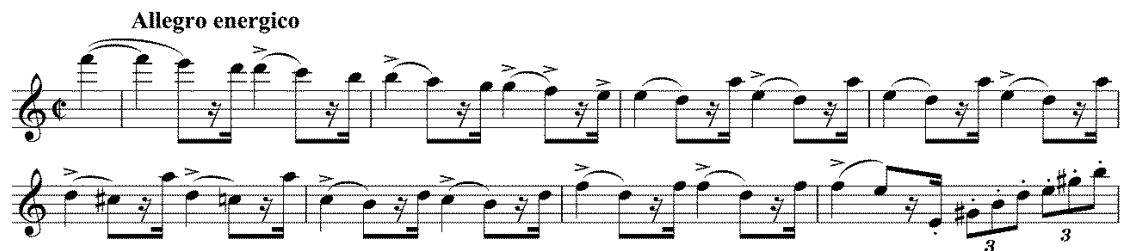


Bsp. 40: Gade, 3. Sinfonie, 1. Satz (verworfenen Fassung), Takte 1–7

⁵³² „Gud giver kraften og lyikkenö respektive „Gud give lyikkeö. Siehe *Description of the sources* bei: Niels W. Gade, *Sinfonie Nr. 3*, 2000, S. 246.

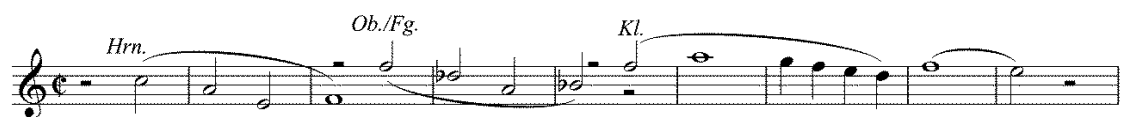
⁵³³ Niels Bo Foltmann im Vorwort zu: Niels W. Gade, *Sinfonie Nr. 3*, 2000, S. XI.

Kurzzeitig fällt der begleitende Verband aus und das Initium der Melodie verdichtet sich zu einem flüchtigen Höhepunkt. Rasch lichtet sich der Satz aber wieder und die Geigenmelodie wird in den Klarinetten und Celli weitergetragen und um einen sanglichen Nachsatz erweitert. Anschliessend exponiert Gade mittels Abspaltungen die charakteristischsten Motiveinheiten und leitet in einer kurzen Steigerung in das *Allegro energico* in a-Moll über, dessen erstes Thema stark rhythmisch geprägt ist und sich zunächst aus einem einzigen Momentum der langsamen Geigenmelodie nährt (Bsp. 41).



Bsp. 41: Gade, 3. Sinfonie, 1. Satz (verworfenen Fassung), Takte 34–42

Der Einleitungsgedanke der Violinen erweist sich im Verlauf des Hauptsatzthemas eindeutig als motivischer Generator. In einer schier endlosen Kette transformiert Gade unaufhörlich die diastematischen und rhythmischen Eigenheiten, lotet das Verarbeitungs-Potenzial konsequent aus, streut kontrapunktische Ansätze ein und breitet damit das Thema auf insgesamt 49 Takten aus. Erst dann tritt das Seitenthema in F-Dur ein, dem allerdings knapp halb so viel Raum zugestanden wird. Ein zweiteiliger, lyrischer Einfall beginnt im Horn und setzt sich darauf in verschiedenen Instrumenten fort (Bsp. 42). Die leichten Variierungen in den Wiederholungen nähern sich dabei mitunter dem Hauptthema an. Überhaupt ist der Schluss des Seitenthemas ó vom letzten Viertel bis zur auflösenden Halben ó aus den zuvor durchgeführten Umwandlungen des ersten Themas hergeleitet. In der Überleitung zur Durchführung wird schliesslich die rhythmische und diastematische Struktur aus dem Hauptsatz mit der Breite und Klanglichkeit des Seitensatzes kombiniert.



Bsp. 42: Gade, 3. Sinfonie, 1. Satz (verworfenen Fassung), Takte 93–101

Das quantitative Ungleichgewicht im formalen Aufbau der Exposition widerspiegelt sich im nachfolgenden Durchführungsteil, wo der Prozess des kompositorischen Sezieren fast ausschliesslich auf die erste Formhälfte angewandt wird. Im durchbrochenen Satz wird die thematische Arbeit daran nochmals fortgesponnen und ausgedehnt, während das Seitenthema nur sehr spärlich an diesem Prozedere teilhat. Selbst die kurze Rückführung ins Andante in G-Dur, wenige Takte bevor die Reprise eingeleitet wird, verfährt nicht anders: Die von der solistischen Oboe und Klarinette vorgetragenen Melodiefetzen sind Derivate aus der Introduktion. Und die inhaltliche Dominanz bleibt in der Reprise bestehen: Das vernachlässigte Seitenthema erhält dort kaum mehr Gewicht und zeigt schon nach wenigen Takten Auflösungserscheinungen, die den Weg in die Coda ebnen. Diese füllt Gade anfangs unbeirrt mit der Substanz aus dem Hauptsatz, ehe er endlich in einer Kulmination beide Themen zu einer grossangelegten Melodie vereinigt. Aufgrund der Einstimmigkeit, der impulsiven Bläserakkorde und der gedehnten Notenwerte schlägt Gade nicht nur den Bogen zur Einleitung, sondern spielt zugleich auf seine altbekannte Stilistik an (Bsp. 43).

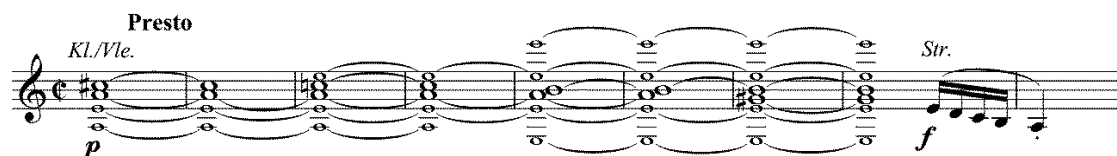


Bsp. 43: Gade, 3. Sinfonie, 1. Satz (verworfenen Fassung), Takte 308–321

Eine ausgeprägt skandinavische Faktur besitzt der verworfene Kopfsatz trotzdem nicht wirklich, am ehesten noch in der poetisch gefärbten Einleitung, die auch diesmal als thematische Induktionsbasis angelegt ist, und eben in der Coda. Dazwischen macht sich im Gegenteil das Bemühen bemerkbar, die motivisch-thematische Arbeit zu intensivieren, was sich einerseits an der erstmals deutlich stärkeren Gewichtung der Durchführung und andererseits an der offenen, wenig konturierten Gestaltung des ersten Themas und dessen konsequenter Bearbeitung ablesen lässt. Demgegenüber schwindet die formale Bedeutung des liedhaften, periodisch geformten Seitenthemas als kontrastierender Widerpart, es wird kaum in den Transformationsprozess einbezogen. Auch die harmonische Ausformung schliesst sich dem Streben nach klassischeren oder universalen Ausdrucksformen an, da Gade öfter ausweicht in leiterfremde Tonarten und Akkorde, die vermehrt die funktionale Spannung suchen. Selbst bei der Unisono-Melodie am Schluss verzichtet er auf den eigentümlichen Stufenreichtum

und verharnt weitgehend im Tonika-Dominant-Verhältnis. In dieser Fassung des Kopfsatzes scheinen sich die erneuernden und konservierenden Kräfte noch zu durchkreuzen.

Eine deutliche Verlagerung zugunsten der Erneuerung lässt demgegenüber der erste Blick auf die autorisierte Version vermuten: Anstelle einer langsamen Introduktion steht ein *Presto*, das allein durch den kurzen Vorspann vor dem Eintritt des ersten Themas fast programmatisch die Abkehr vom bisherigen Stil verkündet. Eine reine Akkordprogression in sukzessiver Schichtung führt von A-Dur über a-Moll und E-Dur zurück nach a-Moll. Darin ist nicht nur eine V-I-Kadenz enthalten, sondern auch die klassische Dur-Moll-Ambivalenz auf der Basis der Varianttonart \acute{o} und nicht der Paralleltonart. Ausserdem ist der harmonischen Folge eine chromatische Linie inhärent, die jeweils der oberen Viola- und Klarinettenstimme eingeschrieben ist (Bsp. 44). Die Chromatik, die bis dahin eine höchst marginale, wenn nicht gar inexistente Stellung im sinfonischen Schaffen eingenommen hat, bekommt dadurch erstmals Geltung und zwar an exponierter Lage; gleichsam in Form einer Chiffre, eines programmatischen Signals eröffnet sie die neue Sinfonie. Dieselbe absteigende Linie taucht konsequenterweise im Verlauf des Satzes immer wieder als formales Verbindungsglied auf.

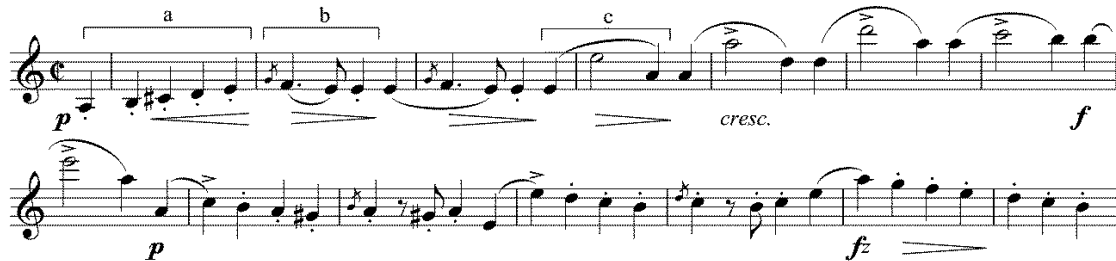


Bsp. 44: Gade, 3. Sinfonie, 1. Satz, Takte 1–9

Vielsagend mutet nicht zuletzt die plötzlich hereinbrechende Sechzehntelgruppe an, die den Vorspann abrupt beendet und den Impuls für den Eintritt des Hauptsatzthemas liefert. Denn eine analoge Stelle bietet der Kopfsatz von Schumanns B-Dur-Sinfonie, wo nach wenigen Takten ebenfalls unvermittelt eine rasche Gegenbewegung der Streicher in die Tiefe stürzt, die sich darauf mehrmals wiederholt. Allem Anschein nach handelt es sich hier um eine subtile Reverenz an den Freund und Warner vor der Einseitigkeit des *ŠNordischen*; zumal das neue Einleitungsmodell der Dritten Sinfonie von dem in der Ersten und Zweiten angewandten lyrischen Typus Mendelssohns abkehrt und eine Hinwendung zur Mottotechnik Schumanns vollzieht.

Das eintretende Thema zeigt sich gegenüber jenem aus der verworfenen Fassung weitaus fasslicher, und dennoch ist es geradezu prädestiniert für motivische Abspaltungen, da es drei unterschiedliche Momente in sich vereint. Das erste Element fusst auf einer diatonischen Stakkatofolge, die einige Takte später auch in der Umkehrung erscheint. Ein zweites Element

besteht aus einem punktierten Vorhalt mitsamt Vorschlag und Auflösung. Das dritte Element schliesslich konstituiert sich aus pendelnden Intervallsprüngen, die den Akzent auf die betonte Zählzeit legen (Bsp. 45).



Bsp. 45: Gade, 3. Sinfonie, 1. Satz, Takte 12–26

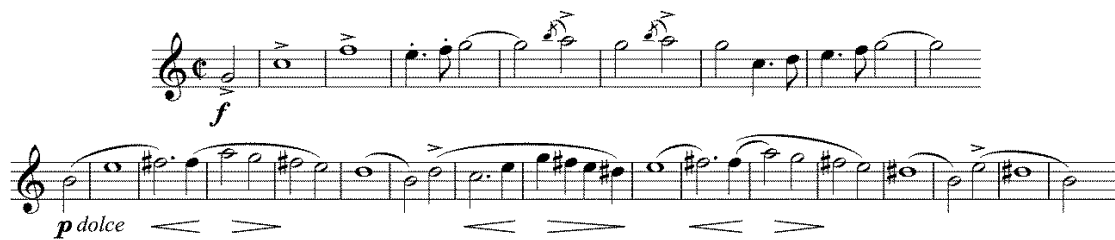
Gade bricht denn auch prompt in einer ersten Verarbeitung das Thema in seine Grundsubstanzen auf und stellt sie einander alternierend gegenüber. Anlass zur motivischen Bearbeitung bietet dabei vor allem die Variation der Intervalle, während die charakteristische Laufrichtung und Artikulation jeweils bestehen bleibt.

Eingebettet in den chromatischen Abstieg wird ein neuer Gedanke auf der Dominante E-Dur eingeführt, dem aber zu wenig Gewicht zuteilwird, um den Status eines Themas beanspruchen zu können (Bsp. 46).



Bsp. 46: Gade, 3. Sinfonie, 1. Satz, Takte 75–86

Stattdessen diffundiert die Viertelbewegung in den Begleiteppich, wird also zur blossen Überleitung degradiert und bereitet das Terrain für das erste eigentliche Kontrastthema, das allerdings nicht auf der Dominante, sondern in der Paralleltonart C-Dur erklingt ó denn auch diesmal ordnet Gade den Seitensatz bithematisch an und lässt später ein weiteres Thema in e-Moll folgen. Die eigentliche Dominante E-Dur bleibt damit ausgeklammert. Mit der Seitengruppe, einem signalartigen, markanten Aufstieg und einer breiten, zunächst nur von der Klarinette intonierten Kantilene, verföhrt der Komponist in ziemlich herkömmlicher Manier, indem die Melodien verschiedentlich transponiert werden und die Verarbeitung lediglich darin besteht, die Schlussformel abzutrennen und unter klanglichen wie harmonischen Modifikationen zu wiederholen (Bsp. 47). Damit wird andererseits die doppelte Gewichtung des Seitensatzes entschärft.



Bsp. 47: Gade, 3. Sinfonie, 1. Satz, Takte 96–104/136–152

Die Durchführung verbleibt anfänglich beim Material der Seitengruppe, bevor das Überleitungsmotiv aus dem Hauptsatz mit den Akkordschichtungen und der Chromatik des Vorspanns kombiniert wird. Dies mündet dann in eine neue Synthese, bestehend aus dem Signalmotiv und dem Hauptthema, das hierbei die Funktion des Auftaktes einnimmt. Die letzten beiden Blöcke alternieren, bis Gade den Satz allmählich reduziert, die Stimmen verdünnt und die Motive verkleinert. Von da an beginnt er, die Reprise vorzubereiten: Perpetuierende Stakkato-Viertel in den Violinen initiieren das Moment der Spannung und halten diese über einen sukzessiven Aufstieg aufrecht. Derweil ziehen zunächst die beiden Themen der Seitengruppe je einmal vorbei. Fast unmerklich schleicht sich der Umkehrungsteil des Hauptthemas ein, der das Überleitungsmotiv inkorporiert und damit als eigentlich organischer Bestandteil ausweist. Zugleich installiert Gade einen Orgelpunkt auf E, der sich bis zum Eintritt der Reprise ausdehnt. Vorher erklingt aber noch einmal das Signalmotiv, das erst im dritten Anlauf kraft eines Tutti-Ausbruchs endlich die Reprise konkretisiert. Die Verwirklichung dieses Formteils mit dem ersten Thema aus dem Seitensatz deutet schon auf die formalen Lizenzen hin, die sich Gade in diesem Abschnitt herausnimmt. Die in der Durchführung angetönte Symbiose zwischen diesem Thema und jenem aus dem Hauptsatz wird hier nämlich weitergeführt, indem stufenweise Substanz aus dem letzteren hinzukommt, bis es sich schliesslich verselbständigt und im Stadium der Verarbeitung alleine den Fortgang bestreitet. Weil an der analogen Stelle in der Exposition nun der Seitensatz und dementsprechend das Signalmotiv folgen würde, Gade dasselbe gerade aber ausführlich beansprucht hat, zitiert er stattdessen den Beginn der Sinfonie mitsamt den ersten Takten des originalen Hauptsatzthemas. Die Umkehrung des Themas sowie die verarbeitende Fortsetzung sind aber inzwischen ebenfalls verbraucht, weswegen Gade in einer langen Überleitung sogleich den Weg zum verbleibenden Teilstück, dem zweiten, lyrischen Seitenthema bahnt. Genau wie in der verworfenen Fassung implementiert er unmittelbar vor der Coda eine geschlossene Episode ó diesmal ein *un poco lento* ó, die den ausstehenden und bis dahin vernachlässigten Gegenstand emphatisch zur Geltung bringt. Kontrapunktiert wird er durch die chromatische Linie.

Was verbleibt, ist die Coda. Eingeleitet wird sie durch die fallende Sechzehntelgruppe. Ein letztes Mal kommt das Thema des Hauptsatzes zum Einsatz und der Satz verklingt in einem langgehaltenen a-Moll-Akkord.

Vordergründig könnte man sich mit der Feststellung begnügen, Gade habe eine allzu grosse Nähe zum Šnordischen÷Stil seiner früheren Sinfonien vermeiden wollen und daher die beiden am meisten Affinität aufweisenden Formteile, die Introduktion und Coda, in der definitiven Fassung ausgemerzt. Doch die unverkennbaren Parallelen in der übrigen Gestaltungsweise zwingen zu einer genaueren Betrachtung. Beiderorts sucht der Komponist nämlich seine Arbeit an den Themen zu vertiefen und gleichzeitig eine umfassende motivische Geschlossenheit herzustellen. Der Abstraktionsgrad seines kompositorischen Verfahrens ist höher als ehemals. Ausserdem erfährt das Spektrum der Harmonik eine Erweiterung und beschreitet nun verstärkt den Weg der klassischen Idiomatik, der auch die liedhaften Themen unterliegen. Warum also wählte Gade nicht einfach den effizientesten Weg und revidierte in seiner ursprünglichen Fassung bloss Introduktion und Coda unter Beibehaltung des gesamten Hauptteils? Eine essentielle Divergenz zwischen den beiden Versionen liegt eben auch im formalen Aufbau, wo Gade bei der Überarbeitung zu seiner bewährten dreigliedrigen Disposition zurückkehrt. Wohl dürfte ihm das mangelnde Gleichgewicht der früheren Fassung aufgefallen sein. Das extensive Exerzieren am ersten Thema drängte den lyrischen Gegenpart so sehr in den Hintergrund, dass das Gebot der Varietät arg vernachlässigt war. Und das systematische Auspressen eines Gedankens scheint hinsichtlich der Ausdrucksform doch irgendwie inkonsistent zu sein mit den beiden poetischen Polen, der Introduktion und der Coda. Es ist also davon auszugehen, dass Gade mit der Faktur des gesamten Satzes nicht zufrieden war. Vor diesem Hintergrund erscheint die zwischenzeitlich entstandene Ouvertüre in C-Dur wie eine Studie zum Kopfsatzproblem. Auch sie baut die Exposition auf zwei Themen auf, und die Idee eines eingeschobenen Andantes ist in Form des *poco più lento* ebenfalls vorhanden. Demgegenüber wirkt die endgültige Fassung in Bezug auf das eigene Schaffen konventioneller, aber zugleich beherrschter. Und wenngleich die Durchführung weniger ausführlich ist, so gestaltet sich die Durchdringung des thematischen Materials ungleich höher als zuvor, was mit einer komplexeren Struktur einhergeht.

b) *Andante sostenuto*

In schlichter A-B-A÷ Form gehalten, setzt der zweite Satz auf dem *fis* mit einem chromatischen Abstieg ein (Bsp. 48). Da Gade das Andante vor der neuen Fassung des Kopfsatzes komponiert hatte, muss er sich diesen Gedanken von hier entliehen haben, um die beiden Sätze motivisch aneinander zu binden. Zusammen mit dem Terz-Sekund-Schritt im Fortsatz übernimmt auch diesmal die Chromatik eine formkonstituierende und themaprägende Funktion ein.



Höhepunkt des unsteteren Mittelteils, worauf sich die Stimmführung in einer sukzessiven Zurücknahme tendenziell dem Hauptthema nähert, bis letztlich die Schlussformel desselben erklingt. Die anschliessende Rückkehr zum ersten Teil vollzieht Gade durch eine kontrapunktische Überlagerung der Anfangstakte mit den flüchtigen Sechzehnteltriolen. Die getragene Melodie der Violinen beschränkt sich nunmehr auf einen Durchgang und weicht sodann der Coda, die die motivische Essenz des ganzen Satzes in komprimierter a-b-a-Form enthält.

Gemessen an den langsamen Sätzen der vorherigen Sinfonien besticht dieses Andante durch eine subtilere Gestaltung der Themen und eine stofflich-formale Kompaktheit, die auf bildhafte Inhalte wie in der E-Dur-Sinfonie verzichten kann.

c) Allegretto assai moderato

Einmal mehr erweist sich der Scherzo-Satz als Experimentierfeld, um unkonventionelle Ideen zu verwirklichen. War Gade schon zuvor vom traditionellen Muster abgerückt, so schuf er jetzt einen gänzlich neuen Typus, den er als *Allegretto* klassifizierte. Die Struktur lässt sich auf der übergeordneten Ebene als A-B-A÷-Form bezeichnen, doch gliedern sich die einzelnen Abschnitte in weitere Untergruppen, so dass eine Vielfalt an Themen entsteht. Der erste Teil in fis-Moll, gewissermassen am Zuschnitt eines Rondos orientiert, basiert auf dem Schema a-b-c-a÷b÷c÷a÷÷. Massgeblich getragen von einer ökonomischen und differenzierten Instrumentation, zeigen sich die drei Themen in charakteristischer Ausprägung, die teilweise aufgrund des eher gemächlichen 3/4-Taktes und der fast durchwegs streng periodischen Strukturierung an bestimmte Tanztypen erinnert. So beschwören die ersten acht Takte mit ihrer noblen, an den melodieführenden Violinen ausgerichteten Satzstruktur den schlichten Stil des Menuetts. Demgegenüber greift das zweite Thema einen dunkleren und sanglicheren Ton auf und spielt mit der Verschiebung des Dreier-Metrums. Das bloss viertaktige dritte Thema klingt wiederum durch die starke Betonung auf den Taktbeginn etwas behäbig und ländlich (Bsp. 50).



Bsp. 50: Gade, 3. Sinfonie, 3. Satz, Takte 1–21

Im wiederholenden Durchlauf nimmt Gade nur geringfügige Änderungen vor, die hauptsächlich harmonischer und instrumentaler Natur sind. Über eine gestreckte Version des Menuett-Themas beschliesst er diesen Form-Abschnitt.

Der darauffolgende B-Teil in der Paralleltonart A-Dur besitzt eine zweiteilige Disposition und ist hinsichtlich der thematischen Konzeption kohärenter angelegt. Die Ursache dafür liegt darin, dass Gade in der ersten Hälfte eine Synthese der drei zuvor exponierten Themen anstrebt. Das Ausgangsmaterial bezieht er aus dem letzten und anteilmässig kleinsten Part. Darauf aufbauend, fügen sich Elemente aus den beiden anderen hinzu, wobei sich die klangliche Ausführung nach der dunkleren Instrumentation des mittleren Themas richtet. Indem nach und nach weitere Bläser hinzutreten und die einfache Faktur durch Umspielungen bereichert wird, entwickelt sich ein gemächlicher, aber treibender Walzer, dem auch wegen der simplen Harmonik ein ziemlich pastoraler Einschlag anhaftet. Nach viermaliger Wiederholung folgt schliesslich eine variierende Überleitung, als deren Zielpunkt sich die Klimax des *Allegrettos* erweist. Im Orchestertutti wird ein neues Thema präsentiert, dessen ausgeprägt rhythmisch-akzentuierter Ausformung schon Jensen einen rustikalen und tanzmässigen Charakter bescheinigt hat (Bsp. 51).⁵³⁵



Bsp. 51: Gade, 3. Sinfonie, 3. Satz, Takte 102–106

Nach zweimaliger Repetition schiebt sich ein Durchgang in der Grundtonart fis-Moll dazwischen, bevor nochmals eine Ausführung in A-Dur folgt. Harmonisch übersteigt aber

⁵³⁵ Jensen, *Omkring Gades tredje symfoni*, 1972, S. 135.

auch dieser Wechsel den limitierten, von Dominant-Tonika-Beziehungen geprägten Rahmen kaum.

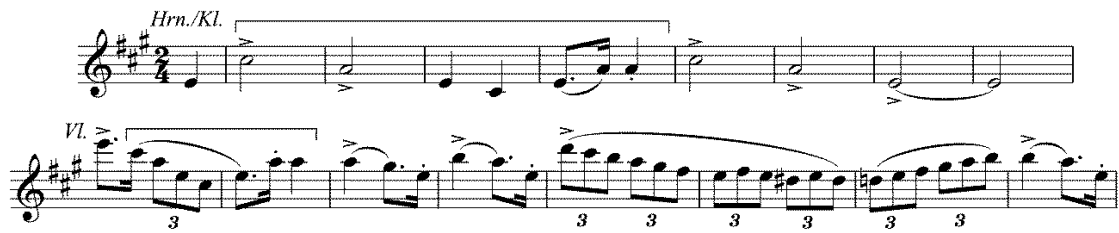
Die Rückführung in den A-Teil vollzieht Gade dann mittels Motivabsplattung, die ó analog zum Andante der Sinfonie ó von einem chromatischen Abstieg in den Violinen und der Oboe begleitet wird. Gleichsam als Reprise und Coda zugleich stellt sich der Schlussabschnitt dar, wo sich die Themen nach dem zwischenzeitlichen Prozess gewandelt haben. Der Orchesterapparat ist bis auf geringfügige Ausnahmen reduziert auf Streicher und Flöte, ausserdem lautet die Vortragsbezeichnung durchwegs *p* bis *ppp*. Zur klanglichen Wandlung gehört ebenfalls, dass das mittlere Thema ausschliesslich auf der G-Saite vorzutragen ist. Es fehlt also an einer affirmativen Reprise, alles ist Zurücknahme. Abgesehen von der um die Hälfte gekürzten Menuett-Einheit erscheinen die einzelnen Teile zwar noch einmal in voller Länge. Doch anschliessend löst sich der Satz anhand der Substanz des Menuetts in seine Einzelteile auf.

d) Finale: Allegro molto e con fuoco

Die dichte thematisch-motivische Kohärenz durchdringt auch den Schlusssatz, der überdies aufgrund seiner engen formalen und klanglichen Anlehnung an den Eröffnungssatz die zyklische Geschlossenheit auf der Ebene der Grossform sicherstellt.

Anstelle von Liegetönen initiiert eine rasche Folge von furiosen Akkordschlägen das zündende Finale und leitet dadurch vom fis-Moll des *Allegretto* nach A-Dur über. Ein unmittelbar einsetzender fanfarenartiger Ruf in den Hörnern mutet zunächst wie ein bloss vorbereitender, auf das Hauptthema hinzielender Einleitungsgedanke an, entpuppt sich alsbald aber als integraler Pfeiler desselben. In ihrer dichotomen Anlage spaltet sich die Hauptthemagruppe nämlich auf in das von den Bläsern getragene und nun leicht veränderte Signal, das nicht einer gewissen Volkstümlichkeit entbehrt, und in eine den Streichern zugeteilte Sektion, deren auffälligstes Merkmal die wirblichen Triolen sind und deren Anfangstakte, wie Jensen bemerkt hat, auf einer streckenweise identischen Intervallstruktur basieren (Bsp. 52).⁵³⁶

⁵³⁶ Jensen, *Omkring Gades tredje symfoni*, 1972, S. 133-135.



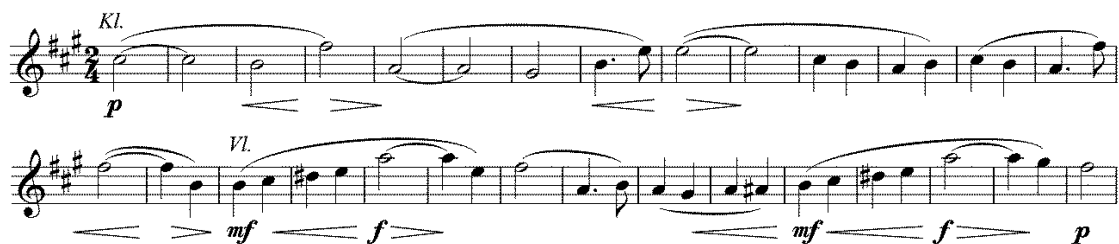
Bsp. 52: Gade, 3. Sinfonie, 4. Satz, Takte 28–36/13–20

Die beiden Themenzweige werden sodann teils alternierend und teils simultan in den sinfonischen Prozess eingeflochten, wobei die Bläserversion nahezu intakt bleibt, während aus der Variante der Streicher das dem weiteren Verlauf zugrundeliegende Material zur thematischen Weiterführung und Überleitung generiert wird. Bevor allerdings das Seitenthema eintritt, schiebt Gade analog zum ersten Satz eine kapriziöse Schlussgruppe ein, die mehr als Appendix denn als eigenständiges Thema erscheint und die ebenfalls über einen chromatischen Abstieg erreicht wird (Bsp. 53).



Bsp. 53: Gade, 3. Sinfonie, 4. Satz, Takte 71–78

Das folgende Seitenthema besteht im Gegensatz zum ersten Satz nur aus einem, jedoch ziemlich in die Länge gezogenen und mit dynamischen Mitteln belebten Gedanken. Erneut ist das klangliche Gewand hauptsächlich an die Klarinette gebunden, und auch hier meidet Gade den direkten Weg zu der Dominante E-Dur. Von einer Gegenmelodie umrahmt, entfaltet sich eine typisch liedhafte Melodie, die sich auf einem relativ instabilen A-Dur vollzieht, weil die auftauchenden H-Dur-Septakkorde den formalen Drang nach der Dominante kundtun (Bsp. 54).



Bsp. 54: Gade, 3. Sinfonie, 4. Satz, Takte 103–131

Im Anschluss an das Seitenthema baut Gade sogar eine kleine Referenz an Schubert ein, zumindest klingt die Floskel in den Takten 139-147 harmonisch und rhythmisch stark an das lyrische Pendant (Takt 101) im Andante der grossen C-Dur-Sinfonie an.

Im Anschluss rekapituliert Gade sowohl Haupt- wie Seitenthema in verkürzter Weise, wobei er beide Themen gewissermassen im zuvor erlangten Stadium der Verarbeitung fortsetzen lässt ó aus der Perspektive der Sonatenrondoform wären dies a÷ und b÷. Bemerkenswert ist vor allem, dass nun auch das Seitenthema einen Anhang erhält, indem dessen Schlussformel rhythmisch transformiert und zu einem vollständigen Nachsatz extendiert wird (Bsp. 55).



Bsp. 55: Gade, 3. Sinfonie, 4. Satz, Takte 222–237

Da beide Formabschnitte der Exposition damit schon ziemlich ausführlich dem Umwandlungsprozess unterzogen worden sind, nimmt sich die vornehmlich mit dem Hauptthema operierende Durchführung relativ kurz aus. Die Überführung in die Reprise gestaltet Gade dann ganz nach der Vorlage im Eröffnungssatz: Vom *pianissimo* sich zum *fortissimo* steigernd, beginnt ein Orgelpunkt auf der Dominante E-Dur, die damit erstmals fest etabliert wird; thematisch füllt das Bläuersignal diese Vorbereitungssektion aus. Die darauf eintretende Reprise offenbart besonders auf formaler Ebene eine auffallende Eigentümlichkeit: Die Ordnung aus der Exposition steht hier ó auch dies eine Parallele zum ersten Satz ó in wohlüberlegter Weise Kopf, und zwar vor allem deswegen, weil gerade die jeweiligen Appendizes der Themen nachdrücklich Gewicht erhalten und gewissermassen als formale Umklammerung fungieren. So läutet nicht das tatsächliche Hauptthema, sondern der kapriziöse Anhang desselben die Reprise ein. Erst danach folgt der eigentliche Expositionsanfang, der aber auf das Signalmotiv verzichtet, da dieses ja gerade kurz zuvor schon erklingen ist. Stattdessen wird es an der Stelle, wo das Seitenthema rekapituliert werden sollte, eingeschoben und ein weiteres Mal in seiner Funktion als Ankündigungsträger bekräftigt; denn, begleitet durch einen beschwingten Marschrhythmus, kulminiert das Bläuersignal in einer Fermate, die den Weg zu einem *Andante sostenuto* freilegt. Diese bloss zwölftaktige Episode wird von der Klarinette angeführt und bezieht ihre thematische Substanz

aus dem Appendix des Seitenthemas. Über den chromatischen Abstieg gleitet auch sie schliesslich in eine gehaltene Schlusskadenz, deren Instrumentationsweise (tiefe Trompeten) deutlich an Beethoven gemahnt.

Für die fulminante Coda greift Gade nochmals auf die Hauptthemagruppe zurück und lässt ausserdem die Chromatik in schwungvollen Sextgängen mehrfach herauskehren, womit deren essentielle Stellung als zyklischer Leitgedanke der Sinfonie, der zugleich sinnbildlich für den neuen kompositorischen Horizont steht, emphatisch zur Geltung gebracht wird.

Die harmonische Neuausrichtung mag eine der auffälligsten Veränderungen in der Dritten Sinfonie sein. Zu nennen wäre aber beispielsweise auch die Verschlinkung des Instrumentalapparats. Zudem betreibt Gade weiterhin das Experimentieren mit den Konventionen der Form. Gerade die Disposition der Reprise im Finale dokumentiert ó ähnlich wie im ersten Satz ó den Willen, die eindeutige Zuordnung von Form und Inhalt immer wieder zu durchbrechen und ambivalent zu gestalten. Schön ablesen lässt sich dieser Umstand etwa am Signalthema der Bläser: Die gemeinsame diastematische Wurzel und das gleichzeitige Erklängen belegen die Zusammengehörigkeit mit der Streichervariante, und doch wird es formal gewissermassen ausgelagert, indem es immer wieder an Stellen des Übergangs, wo das Hauptthema an sich nicht hingehört, exponiert wird. Trotzdem gelingt es Gade, eine inhaltlich ausgeglichene Form zu erzielen.

e) Rezeption

Bei der Erstaufführung in Leipzig am 9. Dezember 1847 konnte Gade einen šwahren Triumphö⁵³⁷ feiern, die Kritiken äusserten sich regelrecht euphorisch über das neue Werk: šSo Feines, und Geistreiches hat Gade in seinen früheren Werken noch nicht geliefert.ö⁵³⁸ Brendel sprach gar von einem šMeisterwerkö, das sich namentlich durch šFluss und organischen Zusammenhangö auszeichne.⁵³⁹ Und der langanhaltende Erfolg sollte ihm ó zumindest vorläufig ó Recht geben, denn gemessen an den Aufführungszahlen war die Dritte Sinfonie zu Lebzeiten eines der erfolgreichsten Werke Gades. Dass dieser darin neue Bahnen einschlug und zwar vor allem im Rahmen des eigenen Schaffens, wurde umgehend zur Kenntnis genommen. Dementsprechend bestimmte die hörbare Hinwendung zu einem universalen Stil

⁵³⁷ SfmW, Jg. 5, Nr. 51, Dezember 1847, S. 401.

⁵³⁸ SfmW, Jg. 5, Nr. 51, Dezember 1847, S. 401.

⁵³⁹ NZfM, Bd. 27, Nr. 49, 16. Dezember 1847, S. 294.

die inhaltliche Analyse der meisten Rezensenten. Weil gewisse Konstanten der alten Schreibweise noch Bestand hatten, glaubte zwar der eine oder andere, weiterhin ein šnordisches Elementō heraushören zu können, man war sich aber einig, dass dasselbe dem Hörer šdiesmal mehr durch die Kunst vermittelt entgegen[trat]ō⁵⁴⁰ und nicht mehr šdas Gepräge strenger Absonderung und Ausschließlichkeitō trug, weswegen man keine Furcht mehr um eine drohende šManierō haben müsse.⁵⁴¹ Somit erinnerte die a-Moll-Sinfonie šweder an die eines anderen Componisten, noch an Gadeø zwei früher erschienenenē.⁵⁴² Den konkreten Fortschritt machte Lobe in seiner Besprechung hauptsächlich an der merklichen Vertiefung der thematischen Arbeit, die šoft sehr interessant und pikant-fantastischō sei,⁵⁴³ und an der ausweichenden statt leitereigenen Harmonisierung fest.⁵⁴⁴

Entscheidend, um nicht zu sagen überlebenswichtig für Gade als Komponisten war aber, dass er mit der a-Moll-Sinfonie seine šNatürlichkeit, Frische, Gesundheit der Erfindungō,⁵⁴⁵ kurz seinen Status als originalen Sinfoniker, jenseits der nordischen Inspirationssphäre demonstrieren konnte. Lobe erblickte nämlich im neuen Werk den Beweis, dass die Quelle melodischer Erfindung in Gade selbst sprudle und nicht bloss auf dem Studium dänischer Volksweisen beruhe.⁵⁴⁶ Auch hinsichtlich der Instrumentation sah er den Dänen als Meister bestätigt, da sämtliche š[Klangbilder] zugleich überall neu und pikantō seien.⁵⁴⁷ Umso erstaunlicher ist es, wenn offensichtlich dem *Allegretto* am meisten Bewunderung zuteilwurde, weil ja gerade diese šwehmuthsvolle Weiseō⁵⁴⁸ die stärksten Affinitäten zum nordischen Stil aufwies. Selbst spätere Kritiken, die dem Werk nicht wohlgesinnt waren, konnten nicht umhin, die Qualität dieses Satzes zu anerkennen.⁵⁴⁹ Grund dafür war sicherlich auch die innovative Form, die Brendel nachdrücklich begrüßte und ihn den Satz als eine šBallade im Volkstonō empfinden liess.⁵⁵⁰ Gerade was die gattungsgeschichtliche Perspektive betrifft, hielten er und Lobe nicht nur das *Allegretto*, sondern auch den Verzicht auf jegliche Wiederholungen in den Ecksätzen für unbedingte Verbesserungen.⁵⁵¹ Wie sehr die neue Sinfonie als gewichtiger und aktueller Beitrag zur Gattung wahrgenommen wurde, zeigt

⁵⁴⁰ SfmW, Jg. 5, Nr. 51, Dezember 1847, S. 401.

⁵⁴¹ NZfM, Bd. 27, Nr. 49, 16. Dezember 1847, S. 294.

⁵⁴² AmZ, Bd. 49, Nr. 50, 15. Dezember 1847, Sp. 863.

⁵⁴³ AmZ, Bd. 50, Nr. 36, 6. September 1848, Sp. 584.

⁵⁴⁴ AmZ, Bd. 50, Nr. 37, 13. September 1848, Sp. 599.

⁵⁴⁵ NZfM, Bd. 27, Nr. 49, 16. Dezember 1847, S. 294.

⁵⁴⁶ AmZ, Bd. 50, Nr. 39, 20. September 1848, Sp. 616.

⁵⁴⁷ AmZ, Bd. 50, Nr. 40, 4. Oktober 1848, Sp. 644.

⁵⁴⁸ SfmW, Jg. 7, Nr. 47, Oktober 1849, S. 372.

⁵⁴⁹ Vgl.: SfmW, Jg. 17, Nr. 11, Februar 1859, S. 107; ADMZ, Jg. 18, Nr. 12, 20. März 1891, S. 155.

⁵⁵⁰ NZfM, Bd. 27, Nr. 49, 16. Dezember 1847, S. 294.

⁵⁵¹ NZfM, Bd. 27, Nr. 49, 16. Dezember 1847, S. 294; AmZ, Bd. 50, Nr. 36, 6. September 1848, Sp. 582.

letztlich der Umstand, dass Lobe seine ausführliche Analyse in einen mehrteiligen Artikel mit dem Titel *Fortschritt* einbezog, der ausserdem Werke von Schumann und Berlioz zum Inhalt haben sollte.⁵⁵²

Vergegenwärtigt man sich Gades Reaktion auf die geglückte Premiere und den ihm beschiedenen Erfolg ó er verkündete seinen Eltern stolz die šgewonnene Schlacht, [den] neuen Sieg⁵⁵³ ó, so wird die Erleichterung spürbar, hinter der sich die ängstliche Ungewissheit und der hohe Erwartungsdruck kundtun, die ihn so viel Schweiss gekostet hatten.

⁵⁵² Vgl. dazu auch: Margareta Saary, *Johann Christian Lobe und der Fortschrittsgedanke. Zur Analyse der 3. Symphonie von Niels Wilhelm Gade*, in: *Analyse zur Vermittlung von Musik und Werbung für Komponisten*, Margareta Saary (Hrsg.), Frankfurt am Main 2006, S. 181-198.

⁵⁵³ Gade (Hrsg.), *Niels W. Gade*, 1894, S. 110.

6.) Intermezzo: Der Schleswig-Holsteinische Krieg 1848-1851

Eine Schlacht ganz anderen Ausmasses stand in der politischen Wirklichkeit bevor: Der akute, mit friedlichen Mitteln anscheinend unlösbare Streit um die Zugehörigkeit und den rechtlichen Status der Herzogtümer Schleswig und Holstein endete in kriegesischen Gefechten zwischen Dänemark und dem Verbund deutscher Truppen, die sich über mehrere Etappen und Jahre erstrecken sollten, und die letztlich die königlich-dänische Hoheit bei gleichzeitiger Garantie erhöhter Autonomie wahrten.

Die angespannte Situation führte auch Gade in eine missliche Lage, eingeklemmt zwischen den Fronten seiner Heimat und seiner beruflichen Wahlstadt. Ursprünglich wollte er ohnehin den Sommer in Kopenhagen verbringen und auf Beginn der neuen Saison wieder nach Leipzig ans Pult des Gewandhausorchesters zurückkehren. Doch als er gegen Ende April in Richtung Dänemark aufbrach, war die Situation längst eskaliert und Kopenhagen sollte zu seinem dauerhaften Wohnsitz werden. Die gesellschaftlichen Auswirkungen der schwelenden Feindseligkeiten bekam Gade aber offenbar schon in Leipzig zu spüren:

„Gade hat besonders in der letzten Zeit seines Aufenthaltes in Leipzig manche Angriffe erfahren müssen, die um so unbilliger waren, als sie von verkappten Rittern und anonymen Schreibern hinterlistig gegen ihn unternommen wurden.“⁵⁵⁴

Wenn Ferdinand David in der Einladung zu einer musikalischen Soiree vorsorglich das Versprechen machte, „Schleswig-Holstein meerumschlungen“ solle an diesem Abend nicht gesungen werden,⁵⁵⁵ dann musste die Situation für den Dänen bisweilen doch recht ungemütlich gewesen sein. Selbst auf die Musikkritik färbte das Kriegsgeschehen teilweise ab: Im Lichte des Schleswig-Holsteinischen Konflikts fällt Lob, dessen analytischer Ansatz zwar wie oben festgestellt nicht gerade repräsentativ war, über die Ouvertüre in C-Dur ein Urteil, das in seiner politischen Komponente vermutlich einem zeitgemässen Reflex entsprach:

„Man könnte diese Ouverture die Tonprophetin der in unsere Gegenwart hereingebrochenen gewaltigen Kämpfe nennen. Man könnte sie auch als einen treuen

⁵⁵⁴ NZfM, Bd. 29, Nr. 31, 14. Oktober 1848, S. 177.

⁵⁵⁵ Brief Davids an Gade, Leipzig 7. Januar 1848, in: Sørensen (Hrsg.), *Niels W. Gade og hans europæiske kredse*, 2008, S. 259.

Ausdruck des hartköpfigen Dänenwillens betrachten: Sie sollen Schleswig-Holstein nicht haben und wenn die ganze Welt dagegen anrückt!⁵⁵⁶

Ziemlich unverhohlen dringen also auch in diesem anachronistischen Vergleich ó die Ouvertüre war bekanntlich Ende 1846 fertig komponiert ó die feindseligen und haltlosen Vorurteile durch. Wie sehr jedenfalls der Ausnahmezustand des Krieges den Weg zu schonungsloser Restitution diffamierender Nördlichkeitsklischees aus alter, voraufklärerischer Zeit ebnete, illustrieren auf negative Weise die niederträchtigen Bemerkungen eines Friedrich Engels, der angesichts der Kriegstreiberei über die šBerserkerwutō der Skandinavier schimpfte und gar deren šbrutale, schmutzige, seeräuberische altnordische Nationalitätō geisselte.⁵⁵⁷ Freilich handelte es sich bei solcherlei pauschalen Äusserungen um radikale Positionen, doch verdeutlichen sie, wie der politische Konflikt, Engels bezeichnete ihn als Krieg der šZivilisation gegen die Barbareiō, die Vernunft aushebeln und ó zumindest hinsichtlich Dänemarks ó ausgediente Vorurteile reaktualisieren konnte.

Trotz der zirkulierenden Animositäten hinterliess Gades Abwesenheit aus deutscher Sicht eine spürbare Lücke, gerade weil šunsere Stadt jetzt Niemand in ihren Mauren hegt, der als Componist einen glänzenden Widerschein auf unser musikalisches Leben zurückwerfen könnteō.⁵⁵⁸ Die musikalischen Bande waren hier stärker als die äusserlichen Ereignisse, was auch die fortgesetzten Aufführungen von Gades Werken (zum Beispiel von der Dritten Sinfonie) belegen. Dass der Däne im Juni 1848 sogar eine Einberufung für die Leipziger Kommunalgarde zugestellt bekam, veranschaulicht im Grunde genommen treffend, wie sehr er bereits zum festen Bestandteil der sächsischen Stadt geworden war. Dementsprechend bemühte sich die Gewandhaus-Direktion wiederholt und hartnäckig darum, ihn als musikalischen Leiter oder zumindest als Gastdirigenten zurückzugewinnen ó und zwar noch bis um 1860.⁵⁵⁹ Gade verzichtete jedoch meistens auf die ó auch aus anderen Städten ó eintreffenden Angebote, ein halbjähriger Aufenthalt in Leipzig im Winter 1852/53 blieb die Ausnahme, und begann sich stattdessen schrittweise im Kopenhagener Konzertleben zu etablieren, wo infolge der Revolutionsbewegungen gewichtige Umstrukturierungen

⁵⁵⁶ AmZ, Bd. 50, Nr. 27, 5. Juli 1848, S. 443.

⁵⁵⁷ Zitiert nach: Per Øhrgaard, *Zwischen offizieller Anpassung und inoffizieller Distanz. Dänemark und Deutschland nach der Auseinandersetzung um Schleswig-Holstein*, in: *Begegnungen. Deutschland und der Norden im 19. Jahrhundert*, Bernd Henningsen (Hrsg.), Berlin 2000, S. 219-240, hier S. 225.

⁵⁵⁸ NZfM, Bd. 29, Nr. 31, 14. Oktober 1848, S. 177.

⁵⁵⁹ Vgl. Sørensen, *Niels W. Gade*, 2006, S. 131ff; Wasserloos, *Kulturzeiten, Niels W. Gade und C. F. E. Horneman in Leipzig und Kopenhagen*, Hildesheim 2004, S. 181ff.

bevorstanden: Im Zuge der Überführung Dänemarks in eine konstitutionelle Monarchie 1849 wurde auch die Königliche Oper einer administrativen Reorganisation unterworfen, und weil deren neuer Direktor, Johan Ludvig Heiberg, das Orchester nur noch ausschliesslich für seinen Betrieb zur Verfügung stellen wollte, sah sich der *Musikforeningen* mit dem Problem konfrontiert, ein neues Orchester für die Abonnementskonzerte aufzreiben zu müssen. Aufgrund seines Engagements an vorderster Front erhielt Gade den konkreten Auftrag, nach einer geeigneten Lösung zu suchen, und diese fand er letztlich in den Musikern des Tivoliensembles, die in der Wintersaison jeweils von ihrer Tätigkeit entbunden waren.⁵⁶⁰ Mit der Ernennung zum musikalischen Leiter des künftigen Orchesters ó ein Posten, den er bis zum Lebensende innehalten sollte ó begann für Gade eine neue Ära. Unermüdlich versuchte er fortan, nach dem Leipziger Vorbild eine solide musikalische Infrastruktur aufzubauen und das allgemeine Niveau auf einen neuen Standard zu heben.

Obwohl sich Gade langfristig gesehen ohnehin in Kopenhagen niederlassen wollte, steht der Schleswig-Holsteinische Krieg fast sinnbildlich für den nicht nur geographischen Wendepunkt in Gades Karriere. Was dessen kompositorisches Schaffen angeht, so war der Krieg freilich vielmehr eine zufällige Koinzidenz denn ein kausales Ereignis. Die bisherigen Ausführungen haben klar gemacht, dass Gade schon einige Zeit zuvor verschiedentlich in das Kreuzfeuer zwischen Manierismus und Epigonentum geraten war, an dessen Anfang wohl Schumanns prominentes Schlangengleichnis stand. Und sowohl die Ouvertüre in C-Dur als auch die Dritte Sinfonie demonstrieren trotz diverser Kontinuitäten den offensichtlichen Willen, sich stilistisch zu öffnen, sich aus der drohenden Umklammerung zu lösen.

Eine Art Wendepunkt zeichnet sich vor allem in der deutschen Gade-Rezeption ab ó sei es, weil Gade fortan in seinen sinfonischen Werken verstärkt und scheinbar endgültig die Ästhetik der deutschen Klassik und Leipziger Schule anstrebte; sei es, weil seine physische Präsenz in Leipzig (und Deutschland) kontinuierlich abnahm; oder sei es, weil die politische Realität Dänemark in der allgemeinen Gunst herabgesetzt und ein Stück weit dem faszinierenden Dunstkreis des Nordischen entrissen hatte. Denn obwohl Gade weiterhin, über viele Jahre hinweg, einen weiten und treuen Freundeskreis in und ausserhalb Leipzigs besass und seine Werke in ganz Deutschland regelmässig in den Konzertsälen erklangen ó gemäss Rebecca Grotjahn kann man bei Gade im Zeitraum bis zu dessen Tode durchaus von einem etablierten Komponisten sprechen⁵⁶¹ ó, lässt sich nicht leugnen, dass in der breiten

⁵⁶⁰ Sørensen, *Niels W. Gade*, 2006, S. 144-146.

⁵⁶¹ Rebecca Grotjahn, *Die Sinfonie im deutschen Kulturgebiet 1850-1875. Ein Beitrag zur Gattungs- und Ideengeschichte*, Sinzig 1998, S. 166f.

Öffentlichkeit sukzessiv ó es soll hier mitnichten ein abrupter Bruch suggeriert werden ó eine Verschiebung in der Wahrnehmung seiner künstlerischen Persönlichkeit einsetzte, die in Kontrast zur frühen Rezeption steht. Ein fest umrissenes Bild aus den Rezeptionsdokumenten abzuleiten ist freilich ein Ding der Unmöglichkeit, zu weitgefasst sind der zeitliche Raum und das kompositorische Oeuvre, zu divergierend sind zunehmend die Standpunkte der Rezensenten. Immerhin belegt die Zahl der Quellen, dass Gade als Komponist kaum an Aktualität eingebüsst hatte.

7.) Die Gade-Rezeption von 1848 bis 1890

7.1.) Der neue Topos der Lieblichkeit

Zunächst einmal war Gade vor allem kompositorisch selbst dafür verantwortlich, dass der eingeschlagene Diskurs weitere Nahrung erhielt. Mit seiner Louis Spöhr gewidmeten Vierten Sinfonie in B-Dur legte er ein Werk vor, das geradezu paradigmatisch den Maximen des Klassizismus gerecht wird: Das im Winter 1849/50 ausgearbeitete Opus offenbart in allen Bereichen das Streben nach Ausgeglichenheit und Transparenz, die zeitlichen Dimensionen sind gegenüber den früheren Sinfonien reduziert. Besonders die formale Konzeption ist auf Fasslichkeit ausgerichtet, im Eröffnungssatz restituierte Gade sogar die Wiederholung der Exposition, und der dritte Satz präsentiert sich als ein herkömmliches Scherzo mit zwei klar abgetrennten Trio-Teilen. Auch die Handhabung des Orchesterapparats unterliegt derselben durchsichtigen, wohlgeordneten Ästhetik, denn erstmals verzichtet Gade auf den Einsatz der Posaunen und behandelt ebenso die übrigen Bläser mit Zurückhaltung, so dass das sinfonische Klangbild durch die Streichinstrumente dominiert wird. Der heitere und lyrische Tonfall, der der erste Satz ist bezeichnenderweise mit *Allegro vivace e grazioso* übertitelt, beherbergt entsprechend durchsichtig konturierte Themen, die einer periodischen Formung unterzogen sind. Wenngleich die Vierte Sinfonie in vielerlei Hinsicht an ihre unmittelbare Vorgängerin anknüpft, so ist doch das universale, klassische Idiom noch konsequenter umgesetzt; es fehlen beispielsweise die chromatische Schärfe und der energische, vorwärtsgerichtete Impetus. Von einem nördlichen Einschlag irgendeiner Art kann keine Rede sein. In diesem Zusammenhang erscheint ein briefliches Bekenntnis aus der Zeit, als Gade mit seinem Singspiel *Mariotta* beschäftigt war, das also bloss wenige Monate vor der Inangriffnahme der Sinfonie niedergeschrieben wurde, sehr aufschlussreich: „Das Stück [Mariotta] spielt in Italien, ich musste also aus meine nordische Nebel heraus, und es hat mich sehr wohl gethan in vielen Hinsicht.“⁵⁶² Was wie eine lehrreiche Einsicht klingt, erlebte offenbar nachgerade im sinfonischen Schaffen seine Umsetzung. Spätestens jetzt musste die von aussen herangetragene Mahnung einer inneren Überzeugung gewichen sein.

Die Reaktionen auf die B-Dur-Sinfonie fielen von Beginn an zwiespältig aus, im Fokus standen der Stellenwert des Werks und die Frage nach Gades eigentlicher Künstlernatur. Die vollständige Abkehr vom nordischen Kolorit wurde zwar grundsätzlich akzeptiert, oder zumindest nicht kategorisch abgelehnt, weil Gade damit im Grunde genommen einen

⁵⁶² Brief Gades an Schleinitz, Kopenhagen 29. Oktober 1849, in: Sørensen (Hrsg.), *Niels W. Gade og hans europæiske kreds*, 2008, S. 293.

höheren, eben universalen Standpunkt erklimmen wollte. Doch musste der Däne damit in der deutschen Wahrnehmung, die sich ihr Bild von ihm schon längst konstruiert hatte, unweigerlich sich selbst untreu werden. Der Rezensent in den *Signalen* hielt Gade vor, dass dieser sich nun als šein auf durchaus deutschem Grund und Boden stehender Componistō präsentiere, während er šin der dritten Symphonie theilweise noch entschieden das Nordische, [í], seine angeborne Naturō reproduziert hatte.⁵⁶³ Prägnanter formuliert begegnet dieselbe Einschätzung in der NZfM: šder Componist bestrebt sich darin deutsch zu sein, und verliert dadurch an Ursprünglichkeit.ō⁵⁶⁴ Nach Brendels Meinung konnte sich die Sinfonie weder an Bedeutung noch an Originalität mit ihren Gattungsgeschwistern messen.⁵⁶⁵ Nichts anderes als das altbekannte, seit der Zweiten Sinfonie erkennbare Argumentationsschema mit der Kopplung von Originalität und Nordischem tritt hier, in dezidierterer Form, zutage und sieht im Abstreifen der früheren Ausdrucksweise primär einen Verlust an Eigentümlichkeit. Insofern zeigt sich eine gewisse Starrheit von Denkmustern, die sich einem flexibleren und eingehenderen Zugang versperren. Diesmal kommt jedoch hinzu, dass dieselben Kritiken zusätzlich bemängelten, das Werk sei zu leichtgewichtig und ermangle wirklich sinfonischer Konturen. Und ein kurzer Blick auf nachfolgende Aufführungen ausserhalb Leipzigs enthüllt eine sehr ähnliche Resonanz: Gar als šJüngerō der Mendelssohnschen Schule wird Gade abgetan.⁵⁶⁶

Der tendenziell negativen Kritik stehen in der Folgezeit irritierenderweise die Aufführungszahlen gegenüber, die das Werk im Konzertsaal als eines der erfolgreichsten Gades ausweisen. Die Erklärung liegt wohl in der leichten Bekömmlichkeit des Werks. Denn trotz all der genannten Vorbehalte, die gewissermassen auch übergeordnete, grundsätzlichere Aspekte tangierten, befand man gemeinhin, dass die neue Sinfonie rein handwerklich meisterlich ausgeführt sei und durch wunderbare Melodien sowie ein harmonisches Ganzes bestechen. Der ansonsten recht kritische Moritz Hauptmann sprach sogar von einem šCabinetstückchenō.⁵⁶⁷ Die hohe Anerkennung und die Form des Diminutivs verweisen gleichzeitig auf den künftigen Rezeptionsverlauf: Stimmen, die sich über die Problematik der Originalität äusseren, finden sich, in allmählicher Abfindung mit dem gewandelten Stil, nur noch höchst sporadisch.⁵⁶⁸ Stattdessen feierte die B-Dur-Sinfonie eine Vielzahl an

⁵⁶³ SfmW, Jg. 9, Nr. 4, Januar 1851, S. 35.

⁵⁶⁴ NZfM, Bd. 34, Nr. 4, 24. Januar 1851, S. 37.

⁵⁶⁵ NZfM, Bd. 35, Nr. 16, 17. Oktober 1851.

⁵⁶⁶ Vgl.: NMz, Jg. 2, Nr. 11, 18. März 1854, S. 87; NBM, Jg. 8, Nr. 48, 29. November 1854, S. 379.

⁵⁶⁷ Brief Hauptmanns an Hauser, Leipzig 19. Januar 1859, in: Schöne (Hrsg.), *Briefe von Moritz Hauptmann*, Bd. II, 1871, S. 158.

⁵⁶⁸ Ein Beispiel hierfür in: NZfM, Bd. 46, Nr. 9, 27. Februar 1857, S. 97.

erfolgreichen Ausführungen ó sie ist nachweislich die zu Gades Lebzeiten meistgespielte Sinfonie ó, bei denen sie zunehmend mit einer bestimmten Charakterisierung aufgeladen wurde; aufgrund ihrer klassizistischen Kompaktheit apostrophierten die Rezensenten das Werk immer wieder als šreizvollõ, šgraziõsõ, šliebenswertõ oder sogar als šniedlichõ.⁵⁶⁹ Wenn etliche Jahre später schliesslich die Rede vom šallerliebenswertesten Werke des liebenswertigen dänischen Componistenõ⁵⁷⁰ ist, wenn sich der Werkcharakter also zugleich auf die dahinter stehende Person bezieht, dann wird ziemlich augenfällig, dass sich in der Gade-Rezeption ein Paradigmenwechsel vollzogen hatte. Die Vierte Sinfonie manifestierte damit einen seit der Zweiten latent vorhandenen Topos der Lieblichkeit, zu dessen kompositorischem Inbegriff sie im Nachhinein geradezu stilisiert wurde.

Wenngleich die Charakterisierungen der Vierten Sinfonie als lieblich oder reizend oftmals einer lobenden, wohlmeinenden Ansicht entsprangen, so waren das beileibe nicht die Attribute, mit denen sich ein ernsthafter Sinfoniker etikettiert sehen wollte, da sie zugleich einen Mangel an gedanklichem Tiefgang suggerierten. Dass Gade sich nicht darein fügen wollte, demonstriert auf sehr exemplarische, faszinierende und letztlich eher misslungene Weise die Fünfte Sinfonie in d-Moll, die im Spätjahr 1852 zustande kam und die überdeutlich den weiterhin bestehenden, gattungsgeschichtlichen Erneuerungsdrang zur Anschauung bringt. Auffälligste Invention und möglicherweise angeregt durch die auch in Leipzig vorgetragenen *Concerto-Symphonien* von Henry Litolff, eine kühne Fusion aus Sinfonie und Klavierkonzert, ist der Einbezug eines obligaten Klavierparts. Mal als klangfärberisches Begleitmittel, mal als Träger des thematischen Fortgangs eingesetzt, mischt sich das Klavier sowohl als eigenständiger Partner wie auch als untergeordnetes Instrument in den sinfonischen Ablauf. Allein die Notwendigkeit oder gar Vorteilhaftigkeit einer solchen Idee sah der Rezensent der *Signale* nicht gegeben.⁵⁷¹ Das Innovationsbestreben zeigt sich ferner in der harmonischen-thematischen Sprache, die zwar grösstenteils immer noch dem klassischen Ideal verpflichtet ist, was gerade der nahezu reaktionär anmutende Gestus der Eröffnungstakte zu verstehen gibt, sich bisweilen aber doch stark an Lisztsche Virtuositäten oder Wagnersche Harmoniefolgen und Klangflächen heranwagt, so beispielsweise in den einleitenden Klavierarpeggien des Finales oder ó fast am deutlichsten ó im Mittelabschnitt des zweiten Satzes in Fis-Dur, wo die verschachtelten, wellenförmigen Bewegungen der Blechbläser ein dynamisches Klangfeld erzeugen (Bsp. 56).

⁵⁶⁹ Aus der Unmenge an Quellenbeispielen seien herausgegriffen: SfmW, Jg. 16, Nr. 9, Februar 1858, S. 76; NMz, Jg. 8, Nr. 50, 3. Dezember 1860, S. 398; NZfM, Bd. 67, Nr. 44, 27. Oktober 1871, S. 415.

⁵⁷⁰ SfmW, Jg. 43, Nr. 5, Januar 1885, S. 71.

⁵⁷¹ SfmW, Jg. 11, Nr. 12, März 1853, S. 90.

Hrn. *cresc.*
 Trp. *cresc.*
 Kl. *p* *f*
 Red. * Red. * Red. * Red.

Bsp. 56: Gade, 5. Sinfonie, 2. Satz, Takte 27–29

Ein dritter, auf formaler Ebene angesiedelter Punkt sei schliesslich hinzugefügt, obwohl derselbe nur in den Entwürfen existierte und am Ende den Nachbesserungen anheimfiel: Sich besinnend auf die vormaligen Experimente mit der Sonatenform, wollte Gade zunächst nämlich seine Rückkehr zur traditionellen Expositionswiederholung mit einem innovativen Konzept verbinden, indem er die Wiederholung ausnotierte, im zweiten Durchlauf jedoch das Haupt- und Seitenthema jeweils um eine Quinte nach oben transponierte, so dass zu der anfänglichen d-Moll/F-Dur-Spannung jene von a-Moll/C-Dur hinzutrat, was gleichsam einen potenzierten Dualismus bewirken sollte.⁵⁷²

Trotzdem oder gerade weil die Fünfte Sinfonie in mehrerer Hinsicht Ausdruck eines fortschrittsorientierten Geistes ist, überzeugt das Endprodukt mit seiner stilistischen Heterogenität nur bedingt. Besonders die innere Form und Struktur der Ecksätze ist wenig konturiert und vernachlässigt die thematische Arbeit. Es fehlt dem Werk dort das dichte, prozesshafte Gepräge, wofür vermutlich in entscheidendem Masse der spezielle Klavierpart mitverantwortlich ist. Jedenfalls scheint dieser der motivischen Zergliederung eher hinderlich und einem durchsichtigen Klangbild abträglich zu sein, weil er mehr zu räumlicher Klanggestaltung verleitet. Zwar erhielt die Sinfonie einige Aufführungsgelegenheiten, doch fand sie in der musikalischen Presse praktisch kein Echo. Die *Signale* kritisierten den Mangel an Gedankensteigerung⁵⁷³ und befanden, dass sich das seit den letzten Werken bemerkbare⁵⁷⁴ überwiegend graziöse Wesen⁵⁷⁵ auch hier ausbreite, aber wenig mit der ⁵⁷⁶

⁵⁷² Vgl. Niels Bo Foltmann im Vorwort zu: Niels W. Gade, *Sinfonie Nr. 5*, in: Niels W. Gade. Works, Serie I, Volume 5, Niels Bo Foltmann (Hrsg.), Kopenhagen 2007, S. XI.

unstreitig ó šernsten Intentionō korrespondiere.⁵⁷³ Sehr vielsagend ist ausserdem die scheinbar verzichtende Stellungnahme in der NZfM:

šWas Gadeø neue Symphonie betrifft, so wird es nothwendig, über die Leistungen seiner letzten Jahre überhaupt, über die Wendung, die sein Kunstschaffen gegenwärtig genommen hat, einmal ausführlicher zu sprechen. Es wird sich uns dazu Gelegenheit bieten, wenn ein größeres Werk von ihm gedruckt vorliegt. Deshalb enthalten wir uns hier jeder Andeutung. Offen gestanden scheinen uns Gadeø gegenwärtige Leistungen durchaus nicht seinem Anfang zu entsprechen. Wir mögen ihm indeß auch nicht Unrecht thun, und versparen daher unsere Bedenken bis zur genaueren Bekanntschaft.ö⁵⁷⁴

Obschon die ausführlichere Wortmeldung bedauerlicherweise ausblieb, lässt sich bereits aus diesem Artikel Aufschlussreiches herauslesen: Die Wende in Gades Schaffen war zu einem allgemein wahrgenommenen Faktum geworden, das näher zu besprechen sich lohnte, gerade weil man dazu anscheinend allen vormaligen Warnrufen zum Trotz eine distanzierte Position vertrat. Gekennzeichnet war der Umbruch eben, wie es die *Signale* in diesem Fall benennen, durch einen šgraziösenō Stil, der an die Stelle des šnordischenō getreten war. Dass man den neuen Stil nun als verankert und etabliert ansah, ging freilich nicht allein auf die Vierte und Fünfte Sinfonie zurück, sondern hing massgeblich auch mit den übrigen in dieser Phase entstandenen Kompositionen zusammen. Schon das im Zeitraum der Abreise von Leipzig nach Kopenhagen niedergeschriebene Oktett für Streicher fasste man als ein šreizendes Werkō auf.⁵⁷⁵ Die auf Ende 1850 durch Kistner verlegten *Aquarelle* für Pianoforte bekamen das Prädikat von šreizenden Tonbilderchenō, bei denen der šnordische Charakterō nicht mehr vorherrschend sei.⁵⁷⁶ Auch die *Frühlingsphantasie*, ein Konzertstück für Solisten, Chor und Orchester (inklusive Klavier) nach einem Gedicht von Edmund Lobedan, entzückte wegen ihres šfrischen Reizesō und ihrer šanmuthigen Lebendigkeitō.⁵⁷⁷ Eine šFülle von reizender und liebenswürdiger Erfindungō bot ferner die 1850 entstandene *Nordische Sennfahrt*, ein šniedliches Stückleinō für Orchester.⁵⁷⁸

⁵⁷³ SfmW, Jg. 11, Nr. 12, März 1853, S. 90.

⁵⁷⁴ NZfM, Bd. 38, Nr. 12, 18. März 1853, S. 130

⁵⁷⁵ NZfM, Bd. 30, Nr. 9, 29. Januar 1849, S. 52.

⁵⁷⁶ SfmW, Jg. 9, Nr. 1, Januar 1851, S. 3.

⁵⁷⁷ SfmW, Jg. 11, Nr. 5, Januar 1853, S. 34.

⁵⁷⁸ SfmW, Jg. 47, Nr. 65, November 1889, S. 1026.

Der nordische Komponist hatte sich gewissermassen zu einen lieblichen, reizenden Tonsetzer gewandelt, bei dem die Frage nach einer nationalen Ausdrucksweise obsolet geworden war. Gelegentlich, so beispielsweise bei der *Frühlingsphantasie* und anderen Vokalwerken, war allerdings gerade diese musikalische Charaktereigenschaft Ursache für den Erfolg und die Beliebtheit eines Werks. Man ist zunächst geneigt, die unterschiedliche Wertung auf das ästhetische Gewicht der Gattungen zurückzuführen, weil Gade seinen guten Ruf in den späteren Jahren vor allem mit den grossangelegten Gesangskompositionen festigte, die in ganz Europa von Chören einstudiert wurden. Demgegenüber war das Liebliche nicht der angemessene Ton für die Sinfonie, da man besonders hier solche Eigenschaften mit einer Oberflächlichkeit der thematischen Gedanken verband, die der exponierten Stellung der Gattung nicht gerecht wurde. Doch lässt sich aus der grossen Quantität an Quellenmaterial weder ein einheitliches noch ein konsequentes Bild ableiten; mit der Zunahme an Kompositionen und Musikkrezensionen wächst naturgemäss die Divergenz der Meinungsäusserungen.

Die Rezeptionskonstante, die sich aus der Datenmenge der folgenden Jahrzehnte herauszuschälen lässt, bleibt das Etikett der Lieblichkeit, das jedoch häufig in engem kausalem Zusammenhang mit drei weiteren Argumenten steht, von denen zwei bereits angedeutet wurden: Der wegen des graziösen Stils mangelhafte Tiefgang der musikalischen Gedanken sowie der wegen der Aufgabe des nordischen Charakters eingetretene Verlust an Eigentümlichkeit. Hinzu kommt drittens ein in der Häufigkeit ansteigender Vergleich mit Mendelssohn, zu dem Gade als „Geistesabkömmling“⁵⁷⁹ in verschiedenste Stufen der Abhängigkeit gestellt wird. Das lebenswürdige Wesen und der klassizistische Stil drängten ihn offenbar förmlich in die Nähe Mendelssohns. Einmal wandelte er „in den Pfaden Mendelssohns, aber mit selbsteigenen Empfindungen und Anschauungen“,⁵⁸⁰ ein andermal erinnerten seine Werke bloss „an bessere Mendelssohn'sche Vorlagen ähnlicher Factur.“⁵⁸¹

Um an dieser Stelle nicht das gesamte, bis zum Todesjahr von 1890 aufgearbeitete Rezeptionsfeld in pedantischer Chronologie ausbreiten zu müssen, soll im Folgenden stattdessen an einigen exemplarischen Stichproben das geradezu automatisierte Zusammenspiel der einzelnen Kritikpunkte aufgezeigt werden:

„Es ist der Styl Mendelssohn's, der auch in diesem Werk [*Erlkönigs Tochter*] hervortritt. Namentlich überall, wenn Gade sein glänzendes Vorbild in der Darstellung

⁵⁷⁹ NZfM, Bd. 69, Nr. 12, 14. März 1873, S. 121.

⁵⁸⁰ SfmW, Jg. 17, Nr. 6, Januar 1859, S. 60.

⁵⁸¹ NZfM, Bd. 60, Nr. 46, 11. November 1864, S. 408.

des Zarten und Lieblichen nachahmt, tritt eine Fülle reizender Züge hervor; [í] Doch fehlt ihm gesunde, kernige Männlichkeit; [í] es muss auch etwas Grosses, Gewaltiges sich damit verbinden, und darin bleibt G. noch weit hinter Mendelssohn zurück [í]õ⁵⁸²

šSo oft auch dieses Werk [Vierte Sinfonie], besonders in früheren Jahren gehört ist, erregt es durch seine schönen Klangfärbungen und durch leichten Fluß noch immer Wohlgefallen, wenn auch nicht mehr in dem Grade, wie bei seinem ersten Erscheinen. Freilich ist der Grund davon nicht tief zu suchen; der Componist hat in diesem Werke seinen heimathlichen Boden verlassen, ohne doch auf dem betretenen fremden recht heimisch sein zu können, und seinem ihm allein eigenthümlichen Wesen entsagend sich an deutsche Vorbilder gelehnt, ohne sie erreicht zu haben. Es fehlt dem Werke sowol ein bestimmt ausgeprägter Charakter, wie auch Gedanken von umfassender Bedeutung [í]õ⁵⁸³

š[í] dann aber mehrerlei was diesen ersten Sachen die Waage nicht hält, immer anmutig, wohlklingend, aber etwas flach geschöpft und kein rechter Knochen drin, schon überhaupt mehr Nerv als Muskel.õ⁵⁸⁴

šIn seinen späteren Werken jedoch überwiegt der Einfluss deutscher Meister, von denen Mendelssohn zu nennen ist, und die frühe Ursprünglichkeit tritt nur noch sporadisch hervor. Doch gleichviel, Gade hat sich noch immer als so tüchtigen und liebenswürdigen Componisten gezeigt, [í]õ⁵⁸⁵

šGade's Concert-Ouvertüre [*Hamlet*] ist, wie alle mir bekannt gewordenen Compositionen von ihm, hübsch gemacht, langweilt nicht, weiss correct und gut zu reden, aber wenig Bedeutesendes vorzubringen.õ⁵⁸⁶

Die Formelhaftigkeit der Urteile war fraglos dadurch begünstigt, dass immer seltener eingehende und differenzierte Analysen stattfanden, die korrigierend hätte eingreifen können.

⁵⁸² NBM, Jg. 10, Nr. 42, 16. Oktober 1856, S. 330.

⁵⁸³ NZfM, Bd. 46, Nr. 9, 27. Februar 1857, S. 97.

⁵⁸⁴ Brief Hauptmanns an Hauser, Leipzig 19. Januar 1859, in: Schöne (Hrsg.), *Briefe von Moritz Hauptmann*, Bd. II, 1871, S. 158.

⁵⁸⁵ AmZ, Jg. 13, Nr. 17, 24. April 1878, Sp. 267.

⁵⁸⁶ AmZ, Jg. 14, Nr. 12, 19. März 1879, Sp. 190.

Stattdessen konnte man 1886 in einer Wiederauflage des Oktetts kurz und bündig resümieren:
„In der bekannten Gade'schen Art: liebenswürdig, aber oft flach in der Erfindung.“⁵⁸⁷

Man könnte damit die Suche nach dem Woher, dem eigentlichen Ursprung dieses Lieblichkeits-Topos auf sich beruhen belassen, denn eine Begründung im klassizistischen Stil zu suchen, der mit wachsender zeitlicher Distanz und im Bewusstsein der Neuerungen von Liszt und Wagner als eher harmlos und daher lieblich eingestuft werden konnte, ist naheliegend – umso mehr als ebenso der Kompositionsstil von anderen Leipziger Musikern wie etwa Carl Reinecke in der kritischen Wahrnehmung zum „Zartempfindenden, anmuthig Graziösen“ tendierte.⁵⁸⁸ Insofern wäre die Erklärung eine intrinsische, aus dem Stil der Werke hergeleitete, und sie würde zu der Darstellung Mendelssohns und der Leipziger Schule passen, als deren Adept Gade zunehmend gehandelt wurde. Ausserdem umschrieben viele Zeitgenossen auch Gades Persönlichkeit mit denselben Eigenschaften, er „gewann sich durch sein einfaches, liebenswürdig bescheidenes Benehmen die Herzen Aller.“⁵⁸⁹ Auch Ferdinand Hiller schätzte die „gemütliche einfache Weise“⁵⁹⁰, während Hans von Bülow von „seinem der liebenswürdigsten Musiker“⁵⁹¹ berichtete. Eine wechselseitige Einflussnahme von Persönlichkeit und Kunstwerk ist im Gade-Diskurs demnach nicht auszuschliessen.

Es verbleibt aber die Frage nach einer äusseren Entsprechung, nach einem Analogon zu den Nördlichkeitsvorstellungen, das diskursverstärkend gewirkt haben könnte. Und hier zeigt sich doch eine frappante Parallele zu dem Bild, das man sich gemeinhin von Dänemark machte und unter dem sich das nördliche Nachbarland selbst reproduzierte und inszenierte. Erstmals so richtig greifbar wird das dänische Selbstverständnis der Lieblichkeit nach den napoleonischen Kriegen und dem Wiener Kongress, als das Land vor neuen politischen und geografischen Tatsachen stand.⁵⁹² Auf Initiative eines im besetzten Frankreich stationierten Offizierskorps unter Führung Prinz Friedrichs von Hessen-Kassel wurde auf Ende 1818 ein Wettbewerb zur Findung eines dänischen Nationalliedes („nationalsang“) ausgeschrieben, wo die jeweils beste Eingabe seitens der Dichter und Komponisten prämiert werden sollte. Die Vorgabe, der Text müsse auf Dänisch verfasst sein, zeigt, wie jung die bewusste und öffentliche Diskussion über die eigene Identität, über das nationale Selbstverständnis noch

⁵⁸⁷ ADMZ, Jg. 13, Nr. 32/33, 6./13. August 1886, S. 340.

⁵⁸⁸ NZfM, Bd. 61, Nr. 12, 17. März 1865, S. 102.

⁵⁸⁹ SfmW, Jg. 31, Nr. 55, Dezember 1873, S. 865.

⁵⁹⁰ Brief Ferdinand Hillers an Gade, Köln 17. Mai 1855, in: Reinhold Sietz (Hrsg.), *Aus Ferdinand Hillers Briefwechsel. Beiträge zu einer Biographie Ferdinand Hillers*, Bd. 6, Köln 1968, S. 153f.

⁵⁹¹ Brief Bülows an seine Tochter, Kopenhagen 23. April 1882, in: Richard Graf Du Moulin Eckart (Hrsg.), *Hans von Bülow. Neue Briefe*, München 1927, S. 584.

⁵⁹² Für die folgenden Ausführungen siehe: Flemming Conrad, *Konkurrenzen 1818 om en dansk nationalsang*, in: *Dansk Identitetshistorie*, Bd. 2: Et yndigt land, Ole Feldbæk (Hrsg.), Kopenhagen 1991, S. 150-252.

war. Die Mehrheit der eingesandten Entwürfe reflektierte dementsprechend die aktuellen Ereignisse, wobei sich neben der militärischen Niederlage ó als besonders schmerzvoll erwies sich die Vernichtung der dänischen Flotte ó auch der territoriale Verlust als massgebliche Ursache für ein gewandeltes Selbstbild erwies. Die Vorstellung von Dänemark als neuerdings kleines und politisch marginales Land durchzieht leitmotivisch einen Grossteil der eingereichten Beiträge.⁵⁹³ Obwohl der Staat weiterhin die Hoheit über Grönland, Island, die Färöer-Inseln, die westindischen Kolonien und Schleswig-Holstein besass, beschwor man für die Zukunft eine geradezu periphere Rolle. Anstelle von nationalistischem Gehabe prägte der leise Rückzug das öffentliche Leben. Bezeichnenderweise verflüchtigte sich das Interesse am Wettbewerb relativ rasch, ein endgültiger Preisträger wurde nicht erkoren. Zu dieser Haltung passt zudem das landschaftliche Bild, das man in dieser Zeit von Dänemark entwarf: Nicht nur in den Wettbewerbstexten wird im Anschluss an die Malerei des ausgehenden 18. Jahrhunderts fast durchwegs eine sommerliche Landschaftidylle projiziert. Auch in der aufkommenden Literatur des Biedermeier blendete man den widrigen Winter mit den endlos langen Nächten aus und rückte stattdessen die šBuchenwälder und duftenden Wiesenö (šBøgeskoven og de duftende Engeö)⁵⁹⁴ in den Fokus der Identifikation. Als Pendant zum kleinen Dänemark skizzierten die Dichter eine šDanskhedö, deren Eigenheit sie in Grundwerten wie der Gemütlichkeit, Herzlichkeit und Munterkeit sahen.⁵⁹⁵

Solcherlei Vorstellungen widerspiegeln sich in dem erstmals 1823 gedruckten *Vaterlandslied* von Adam Oehlenschläger, das später mit der 1835 von Hans Ernst Krøyer komponierten Melodie zur Nationalhymne des Volkes avancierte (Dänemark besitzt bekanntlich eine zweite, früher entstandene und dem Königshaus zugeordnete Hymne). Gleich die ersten zwei Zeilen dieses *Vaterlandsliedes* lauten sinnigerweise:

šDet er et yndigt land	öEs liegt ein lieblich Land
Det står med brede bøgeö	Im Schatten breiter Buchenö

Dänemark als liebliches Land der Buchenwälder ó so sah es eigentlich schon Robert Schumann, als er in seinem langen Gade-Porträt ganz am Schluss auf die bevorstehende zweite Sinfonie des Dänen zu sprechen kam und eben meinte, dieselbe sei šweicher und

⁵⁹³ Conrad, *Konkurrenccen 1818 om en dansk nationalsang*, 1991, S. 199.

⁵⁹⁴ Johan Ludvig Heiberg 1837 in einer Kritik über Henrik Hertz-*Tragödie Svend Dyrings Huus*, zitiert nach: Flemming Conrad, *Den nationale litteraturhistorieskrivning 1800-1861*, in: Dansk Identitetshistorie, Bd. 2: Et yndigt land, Ole Feldbæk (Hrsg.), Kopenhagen 1991, S. 391-468, hier S. 456.

⁵⁹⁵ Conrad, *Den nationale litteraturhistorieskrivning 1800-1861*, 1991, S. 454-459.

leiser, man denkt dabei an die lieblichen Buchenwälder Dänemarks.⁵⁹⁶ Den weicheren Ton der E-Dur-Sinfonie assoziierte er also umgehend mit dem präformierten Topos, der im Gegensatz zu dem entschieden nordischen Charakter der c-Moll-Sinfonie stand. Anhand von Schumanns Statement lässt sich demnach konstatieren, dass sich die neue dänische Identität spätestens Anfang der 1840er Jahre auch in Deutschland eingemischt hatte. Und eigentlich hatte Gade schon in seiner Ersten Sinfonie dieses Selbstbild unterschwellig portiert: *ŠPaa Sjølunds fagre Sletter*, der Titel des eingearbeiteten Volksliedes, heisst nichts anderes als *ŠAuf Seelands holden Ebenen*.

Hält man Ausschau nach Parallelen in der Malerei, so stösst man geradezu auf die Bilder des dänischen Zeitgenossen Peter Christian Skovgaard (1817-1875). Mit seinen Gemälden, die auch an mehreren Weltausstellungen in London und Paris zu sehen waren, begründete Skovgaard die neue dänische Landschaftsmalerei, die ihr Studium an der heimischen Natur betrieb, deren typische Besonderheiten sie in den Fokus rückte. Immer wieder findet sich daher in den meist sommerlichen Sujets der vertraute Buchenwald, der im berühmten *Bøgskov i maj* (*Buchenwald im Mai*, Abb. 7) von 1856/57 prototypisch auf der Leinwand festgehalten ist. Oft ergänzt mit Spazierenden oder Badenden, sind diese Buchenwald- und Wiesenszenarien Dänemarks weit entfernt von den wild-zerklüfteten Darstellungen eines Caspar David Friedrich, vielmehr führen sie dem Betrachter eine angenehme und heitere Idylle vor.

Oechsle führt in diesem Zusammenhang ausserdem die von der Düsseldorfer Akademie beeinflussten Maler der späten Eckersberg-Schule ins Feld, namentlich die beiden Norweger Adolph Tidemand (1814-1876) und Hans Fredrik Gude (1825-1903) sowie deren in verschiedenen Versionen existierende *Brudeferden i Hardanger* (*Brautfahrt in Hardanger*, Abb. 8), wovon die erste Fassung auf 1848 datiert.⁵⁹⁷ Aber wenngleich einem hier der raue Norden gewissermassen domestiziert entgegentritt, bewegen sich die zwei Maler im national-norwegischen Kontext, der in der Landschaftsmalerei nicht immer restlos frei von mystischen Räumen ist; so gibt es gerade bei Gude Gemälde, die in der Tradition Johan Christian Dahls stehen und die wilden, majestätischen Alpen Norwegens thematisieren.⁵⁹⁸ Der Unterschied zu Skovgaard ist markant – so wie eben die topographische Ausprägung und damit auch das nationale Selbstverständnis der skandinavischen Länder voneinander abwichen.

⁵⁹⁶ NZfM, Bd. 20, Nr. 1, 1. Januar 1844, S. 2.

⁵⁹⁷ Oechsle, *Eine Erscheinung aus den ŠBuchenwäldern Dänemarks*, 2008, S. 588.

⁵⁹⁸ Magne Malmanger, *Die Düsseldorfer Malerschule und ihre norwegischen Künstler*, in: Wahlverwandtschaft. Skandinavien und Deutschland 1800-1914, Bernd Henningsen u.a. (Hrsg.), Berlin 1997, S. 305-312, hier S. 306ff.



Abb. 7: Skovgaard, *Bøgeskov i maj*, Tempera auf Papier, 178 x 147,5 cm, Kopenhagen: Ny Carlsberg Glyptotek



Abb. 8: Tidemand/Gude, *Brudeferden i Hardanger*, Öl auf Leinwand, 93 x 130 cm, Oslo: Nasjonalgalleriet

Im Grunde genommen wird bei den aufgezeigten Beispielen aus Literatur, Malerei und Musik im Zuge der nationalen Tendenzen die nordische Decke von verschiedenen Seiten her aufgebrochen und der dänische Diskurs freigelegt. Der parallele Nördlichkeitsdiskurs negierte zwar nicht prinzipiell die Unterschiede zwischen den einzelnen Ländern, doch hatte er die Neigung, die Leerstellen im Bild einer Nation, in diesem Fall Dänemarks, mit Inhalten anderer zu substituieren und kompensieren. Dieser Mechanismus lässt sich gelegentlich an der Gade-Rezeption diagnostizieren, wenn zum Beispiel angesichts seiner šnordischenō Musik von den Assoziationen an die norwegische Natur die Rede ist, oder wenn die volkstümlichen Melodien für schwedische Weisen gehalten werden: Es war eben Norwegen, dessen Natur als besonders ursprünglich und erhaben galt, und es war Schweden, das durch seine Liedtradition Bekanntheit erlangt hatte. Weil die nordeuropäischen Länder in der Wahrnehmung einen geschlossenen Kulturkreis mit gemeinsamen historischen Wurzeln bildeten, war die Vorstellung vom Norden ein kognitives Konglomerat aus den einzelnen

Nationen. Dass in Deutschland das spezifische Bild Dänemarks verstärkt durchdrang und das Nachbarland gleichsam zum Süden des Nordens mutierte, hing vermutlich vor allem mit den Kriegen um Schleswig-Holstein zusammen, zumal Dänemark spätestens nach 1864 politisch eindeutig zum deutschen Einflussbereich gehörte.⁵⁹⁹

Ob und inwieweit sich Gade beim Komponieren bewusst das dänische Selbstverständnis der Lieblichkeit angeeignet hatte, lässt sich höchstens indirekt erschliessen. Allein der Wechsel zur lichten Ästhetik der Leipziger Schule war mehr eine zufällige Koinzidenz, die schon auf die von Schumann losgetretene Debatte zurückzuführen ist. Doch zumindest in der Zweiten Sinfonie und in der Auswahl des Liedes für die Erste Sinfonie konnten solche Projektionen eine Rolle gespielt haben. Auch in der Titelgebung und Themenwahl späterer, in Kopenhagen entstandener Werke widerspiegelt sich vielfach das soeben gezeichnete Bild: Die düsteren Gestalten aus Ossian oder der nordischen Mythologie rückten in den Hintergrund, stattdessen komponierte Gade eine *Frühlings-Phantasie*, eine *Frühlingsbotschaft* oder einen *Sommertag auf dem Lande*. Ebenso die sehr an Mendelssohn orientierte Ballade über *Erlkönigs Tochter*, ein durch und durch dänischer Stoff, fusst auf zwei allgemein beliebten und ureigenen Volksliedern Dänemarks und trägt vielmehr lyrisch-elfenhaften denn düsteren Charakter. Es ist kein Zufall, dass gerade unmittelbar nach der Uraufführung dieses Werks in Dänemark die Rezeption Gades als nationaler Komponist begann:

„Gades *Ærlkøning*÷ wird anderswo kaum in gleichem Masse begriffen und verstanden werden wie in der nordischen Sagenwelt eigener Heimat; doch umso grösser muss unsere Dankbarkeit sein in der Würdigung der nationalen Bedeutung dieses Werkes.“⁶⁰⁰

Die Würdigung hat übrigens bis heute ihre Fortsetzung gefunden: In dem 2006 vom dänischen Kulturministerium erlassenen und freilich nicht unumstrittenen Kulturkanon ist Gades *Erlkönig* als einziges Werk des Komponisten in der zwölf Titel umfassenden Sparte „Klassische Musik“ als nationales Kulturgut verankert worden.⁶⁰¹

Auf der Seite der deutschen Rezeption ist es ebenso denkbar, dass das Bild der Lieblichkeit im Unterbewusstsein präsent war und dadurch nicht ursächlich, aber diskursverstärkend

⁵⁹⁹ Øhrgaard, *Zwischen offizieller Anpassung und inoffizieller Distanz*, 2000, S. 219f.

⁶⁰⁰ „Gades *Ælverskudøvil* næppe blive saaledes fattet og forstaaet andetsteds som i den nordiske Sagnverdens eget Hjem; men desto større bør ogsaa vor Taknæmmelighed være i Paaskjønnelsen af dette Arbejdes nationale Betydning. *Flyveposten*, 1. April 1854, zitiert nach: Jensen, *Niels W. Gade og den nationale tone*, 1992, S. 279. Eigene Übersetzung.

⁶⁰¹ Siehe dazu: <http://www.kulturkanon.kum.dk/> (Stand Januar 2012).

gewirkt hat. Indiz dafür sind nicht nur Schumanns Bemerkung über die Buchenwälder, sondern eben auch Kritiken wie jene über die Vierte Sinfonie, wo vom šallerliebenswertesten Werke des lebenswertigen dänischen Componistenō gesprochen wird ó Gade war aus dieser Perspektive nicht mehr ein nordischer, sondern ein dänischer Komponist.

7.2.) Der verblasste Topos des Nordischen

Freilich existierte auch nach 1848 ein Gade ausserhalb der Kategorie der Lieblichkeit. Das lag einerseits an der vorerst andauernden Popularität des Frühwerks und andererseits an der aufgeschlossenen Natur des Komponisten, der weiterhin an musikalischen Neuerungen partizipierte. Davon zeugen die ambitionierten Vokalwerke, namentlich *Baldurs Død* und die von den grossen Weltreligionen inspirierte Trilogie *Die Kreuzfahrer*, *Kalanus* und *Zion*. Vornehmlich in der Behandlung der Chöre, der Ausformung der Gesangsmelodien und in der Handhabung der Blechbläser verraten diese Partituren stellenweise deutlich die Beschäftigung mit dem Schaffen Wagners ó Gade kannte mindestens *Tannhäuser* und *Lohengrin* durch eigenes Studium. Den bedeutendsten Erfolg verbuchten trotz gemischter Aufnahme die *Kreuzfahrer*, die nach der Vorlage von Tassos *Gerusalemme liberata* in drei Abteilungen den epischen Zug der Pilger- und Kreuzfahrerschar durch die Einöde der Wüste, deren Überwindung der zauberischen Armida und die glorreiche Ankunft in der ewigen Stadt Jerusalem schildern. Hauptmann entdeckte darin öorchestrale Klangeffekte ganz neuer Artö⁶⁰² und ein Augsburger Kritiker glaubte aufgrund der öglänzenden Orchesterfarbenö und ösinnberückenden Harmonienö gar öRichard Wagners Pinselö übertroffen.⁶⁰³

Nebst verschiedenen Anleihen bei Wagner war Gade aber immer noch dem Vorbild Mendelssohn verpflichtet, weswegen auch keine Arbeit mehr auf einhellige Begeisterung stiess. So fand ein Kritiker der *NZfM* auch in den *Kreuzfahrern* öerstaunlich viele Noten ohne Ausprägung entschiedener Gedankenö.⁶⁰⁴ Gerade unter der Ägide Brendels übte dieses Blatt vermehrt harsche Kritik an den neuen Kompositionen, so anlässlich einer Rezension über die Sechste Sinfonie, wo das vernichtende Urteil gefällt wurde, der Komponist habe mit dem vorliegenden Werk ökeinem Menschen mehr ein Gefallen erwiesenö und produziere seit einiger Zeit öbeharrlich nur Unbedeutendesö.⁶⁰⁵ Solch radikale Wertungen können natürlich nicht zum Massstab erhoben werden angesichts des konsequenten Einstehens Brendels für die von ihm als öNeudeutsche Schuleö bezeichneten Hervorbringungen von Liszt und Wagner, an denen alles andere gnadenlos gemessen wurde. Andererseits mochte sich kaum ein anderer Kritiker mehr so richtig begeistern für die neu erscheinenden Sinfonien Gades; keinem der letzten Gattungsbeiträge gelang es auch nur annähernd, an die vergangenen Glanztage einer Ersten, Dritten oder Vierten Sinfonie anzuknüpfen. Die generelle Haltung gegenüber den

⁶⁰² AmZ, Jg. 2, Nr. 15, 10. April 1867, S. 123.

⁶⁰³ AmZ, Jg. 9, Nr. 3, 21. Januar 1874, Sp. 43.

⁶⁰⁴ NZfM, Bd. 63, Nr. 16, 12. April 1867, S. 142.

⁶⁰⁵ NZfM, Bd. 47, Nr. 17, 23. Oktober 1857, S. 194.

sinfonischen Novitäten des Dänen brachte ein Rezensent im Rahmen einer Besprechung der Siebten Sinfonie folgendermassen auf den Punkt:

šVon Gade konnte man ein Werk erwarten, das, wie seine früheren Symphonien, durch schöne noble Factur, reizende Instrumentierung, spannende thematische Behandlung das Interesse in hohem Grade zu erwecken und zu erhalten vermag. Niemand, der Gade's Musik überhaupt kennt, wird auf ganz neue Offenbarungen gespannt gewesen sein.ö⁶⁰⁶

Gade als solider musikalischer Handwerker, der absolut gutgemachte Produkte lieferte, deren Inhalt aber begrenzt anregenden Stoff zu nachhaltiger Diskussion hergab ó dieses gängige Bild dürfte nun hinlänglich nachgewiesen worden sein. Bemerkenswert an der Rezeption der Sinfonien Nr. 6-8 ist vielmehr, dass vereinzelt wieder Stimmen auftauchen, die ein nordisches Element gewahren. Hinsichtlich der Sechsten Sinfonie in g-Moll, die am 22. Oktober 1857 im Gewandhaus zur Aufführung kam, bemerkten die *Signale* ein šRingende und Streben [í], den šScandinavismus÷ von sich fern zu halten; es gelingt [Gade] dies aber nicht gänzlich und dann und wann ragt ein Stück nordischer Haide und nordischen Nebels in die sonst heiter angelegte Landschaft hereinö.⁶⁰⁷ Andernorts konstatierte man švolksmässig charakteristische Motiveö.⁶⁰⁸ Der musikalische šSkandinavismusö lässt sich hier jedoch nicht mehr ganz so präzise und konkret an kompositorischen Gegebenheiten dingfest machen, es sind bloss vereinzelte Anhaltspunkte, die sich finden. Die Form ist weiterhin relativ konventionell gehandhabt mit herkömmlicher Expositionswiederholung in der Sonatenform, wogegen Gade stilistisch den Anschluss an die Dritte Sinfonie suchte, was sich besonders in den beiden Binnensätzen äussert. Ein eigentümliches Klangbild entwirft dagegen der Schlusssatz, wo die langsame Einleitung in g-Moll einen tragischen Tonfall evoziert, der auf der schleppenden Charakteristik des Scotch snaps gründet (Bsp. 57).



Bsp. 57: Gade, 6. Sinfonie, 4. Satz, Takte 1–8

⁶⁰⁶ AmZ, Bd. 3, Nr. 10, 8. März 1865, Sp. 172.

⁶⁰⁷ SfmW, Jg. 15, Nr. 44, Oktober 1857, S. 451.

⁶⁰⁸ NMz, Jg. 8, Nr. 7, 11. Februar 1860, S. 55.

Anschliessend initiieren die Violinen ein lebhaft-wildes, von tänzerischem Habitus geprägtes Finale, das gewiss etwas *šVolksmässigesō* in sich birgt ó besonders im zweiten Thema, wo Gade die d-Moll-Skala durch das eingeschobene lydische *gis* eigentümlich verfremdet und mit einem galoppierenden Begleitrhythmus unterlegt (Bsp. 58).



Bsp. 58: Gade, 6. Sinfonie, 4. Satz, Takte 96–100

Hier bleibt die Volkstümlichkeit allerdings für einmal ziemlich austauschbar, erinnert am ehesten noch an südländische Vorbilder. Prompt divergierten auch die Etikettierungen in den verschiedenen Rezensionen, die von einer *šNordischen Sinfonieō*, über ein *šsüdländisches Koloritō* bis zur *šungarischen Sinfonieō* sozusagen sämtliche Optionen umfassten.⁶⁰⁹ Im Übrigen durchzieht alle vier Sätze eine sonderbare Mischung aus heiterem und düsterem Tonfall, die zur ambivalenten Auslegung beigetragen haben mag. Eine markante Stelle im ersten Satz, in dem von Anfang bis Ende der sinfonische Fluss mittels wiederkehrender Fermaten und gedehnten, quasi stillstehenden Tutti-Akkorden stetig gehemmt und gestört wird, ist jedoch definitiv dem nordischen Fundus zugehörig: Just in der Coda (Takte 338-341) unterlegt Gade nämlich das formal und motivisch neuralgische Momentum des Verzögerns mit wuchtigen Akkorden, und zwar auf eine Weise, wie er dies zuvor schon so oft getan hatte. Es ist freilich kaum mehr als eine vage Andeutung, aber immerhin an einer kritischen Stelle, und wer mit den frühen Werken vertraut war, bei dem konnte die flüchtige Anspielung ohne weiteres eine entsprechende Assoziation oder Erwartungshaltung provozieren. Insofern konnte sich Gade grundsätzlich auf wenige Referenzmerkmale beschränken. Solche Kleinigkeiten in Kombination mit den selbstläufigen Diskursstereotypen genügten, um Spekulationen über den nordischen Charakter des Werks auszulösen. Doch offenkundig boten sie nun insgesamt zu wenig Reiz, um für mehr als ein lediglich vorübergehendes Interesse zu erwecken.

Sind die *šNordischen÷* Anzeichen in der Sechsten Sinfonie schon äusserst marginal, so sind sie in der Siebten kaum mehr auszumachen ó sofern man dazu freilich die Partituren des

⁶⁰⁹ Vgl. dazu: Sørensen, *Niels W. Gade*, 2006, S. 176.

Frühwerks als massgebende Referenz betrachtet. Hier wird nun definitiv ein aus nationaler Perspektive beliebiger Pastoralton ó fussend auf der Tonart F-Dur, energiegeladenen und rhythmisch versierten 6/4-Takten, sanglichen Melodien in Terzführung und einem allgemein frisch-heiteren Tonfall ó mit einem nordischen Charakter gleichgesetzt, wenn es in einem Bericht aus Prag heisst: šAuch in der in Rede stehenden Symphonie erkennen wir den Barden vom Nordseestrand wieder.ö⁶¹⁰ Ansonsten erregte aber auch diese Sinfonie kein grosses Aufsehen, obwohl Gade im März 1865 in Leipzig persönlich am Dirigentenpult stand. Während die NZfM das Werk nicht einmal einer kurzen Besprechung für wert hielt, vermeldete die AmZ immerhin, die neue Schöpfung habe stellenweise šrecht viel Freude gemachtö.⁶¹¹ Später folgte in dieser Zeitschrift aufgrund der Partitur sogar eine ausführliche Betrachtung, die allerdings trotz grundsätzlich anerkennendem Zuspruch unverkennbare Kritik übt.⁶¹² Dass diese Analyse ziemlich an der Eigenart der Sinfonie vorbeizieht, hat Friedhelm Krummacher aufgezeigt, der die subtilen rhythmischen und harmonisch-chromatischen Zusammenhänge des Kopfsatzes in einer eigenen, knappen aber prägnanten Analyse angedeutet hat.⁶¹³

Den für diese Studie interessantesten Fall bietet jedoch die Achte Sinfonie in h-Moll. Zum einen, weil in ihr die Rückkehr zu bestimmten Merkmalen, besonders der Ersten Sinfonie, evident wird, zum anderen, weil sie zugleich den letzten Gattungsbeitrag darstellt. Die zunehmend grösser gewordenen zeitlichen Intervalle zwischen den Sinfonien ó die Arbeit an der Achten dauerte von 1869-71 ó waren allem Anschein nach einer wachsenden Selbstkritik geschuldet, die sich schliesslich als unüberwindbare Hürde herausgestellt haben musste; denn in den letzten knapp zwanzig Lebensjahren Gades ist trotz andauernder Produktivität keine einzige Sinfonie mehr entstanden. So dokumentiert die offenkundige Rückbesinnung auf stilistisch-ästhetische Momente des Frühwerks eine reflektierte, vielleicht auch schon resümierende Haltung gegenüber dem eigenen Schaffen, die gleichzeitig nach der eigenen sinfonischen Identität und dem zeitgemässen Idiom der Gattung fragt. Eine gewisse Unentschlossenheit mischt sich darein angesichts der Überlieferung eines verworfenen Satzes, der mit *Allegretto, un poco lento* überschrieben ist und zunächst an zweiter, dann an dritter Stelle im Satzgefüge hätte positioniert werden sollen. Von dem schliesslich realisierten *Andantino* weicht er erheblich ab, dafür weist er auffällige Ähnlichkeiten zum verworfenen

⁶¹⁰ NZfM, Bd. 63, Nr. 3, 11. Januar 1867, S. 22.

⁶¹¹ AmZ, Bd. 3, Nr. 10, 8. März 1865, Sp. 172.

⁶¹² AmZ, Bd. 3, Nr. 25, 21. Juni 1865, Sp. 410-413.

⁶¹³ Friedhelm Krummacher, *Gade versus Norman. Sinfonische Konzepte im Vergleich*, in: A due. Musikalische Aufsätze zu Ehren von John D. Bergsagel & Heinrich W. Schwab, Ole Kongsted u.a. (Hrsg.), Kopenhagen 2008, S. 435-452.

Kopfsatz der Dritten Sinfonie auf: Auch hier setzt der Beginn mit bedächtig schreitenden Bläserakkorden ein, auf die eine langgezogene, von punktierten Auftakten geprägte Linie der Streicher folgt. Im Übrigen ist die verworfene Fassung aber relativ einförmig und wenig interessant; welche poetisch-ästhetische Idee hinter dieser Arbeit stand, lässt sich nicht konkret bestimmen.

Deutlichere Absichten lässt hingegen das Endprodukt erkennen: Schon die am Schluss gewählte Satzreihenfolge verweist auf die c-Moll-Sinfonie, indem das Scherzo (*Allegro moderato*) an zweiter Stelle steht. Vielsagend ist ferner die Konzeption des Kopfsatzes: Erstmals seit der Dritten Sinfonie beruht die formale Konstitution nicht mehr auf der Wiederholung der Exposition. Zwar täuscht Gade eine solche an, gibt dann aber rasch die Durchführung als eigentliches Stadium des Formverlaufs zu erkennen. Durch die weniger streng gehandhabte Form gestattet er sich eine flexiblere thematische Ausfüllung des Sonatensatzes. Sowohl Haupt- wie Seitensatz basieren auf einer dualen Themenkonstruktion, die von klanglicher Scheidung getragen wird, und deren Einheiten eine formale Eigendynamik entwickeln. Die offene, ausbaufähige Hauptkomponente wird jeweils von den Streichinstrumenten übernommen, während der thematisch geschlossenere Zusatz an die Bläser geheftet wird (Bsp. 59).

Hauptsatz

Str.

Bl.

Seitensatz

Bl.

Str.

Bsp. 59: Gade, 8. Sinfonie, 1. Satz, Takte 13–29/59–62/111–115/115–123

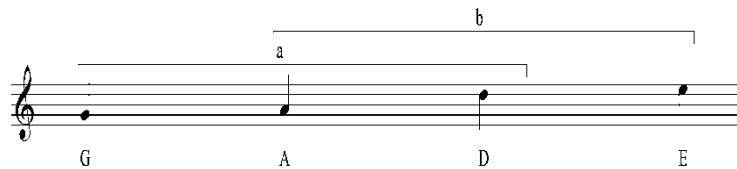
Charakteristisch ist insbesondere die Hauptgruppe: Das tief gesetzte und synkopierte Unisono-Thema der Streicher in h-Moll, das ausserdem von kurzen Akkordeinwürfen der Bläser umrahmt wird, könnte ohne weiteres aus der frühen Leipziger Zeit, aus der

šnordischenŃ Phase stammen. Und das in Oktaven geführte Signal mit Sekund-Quartsprung führt nicht minder in jene Vergangenheit zurück, das Vorbild Mendelssohn wird hier deutlich greifbar. In der Coda, nachdem das Signal in der Reprise ausgeklammert wurde, verschmelzen die beiden Themen zu einer Symbiose, indem die Abfolge von Sekund- und Quartschritt umgedreht, das heisst dem Hauptteil angepasst wird. Frappant ist, dass Gade diese neue Dreitonfolge ó also zuerst den Quartsprung und dann den Sekundschrift ó als formales Signum für den furiosen Schlusssatz benutzt. Dadurch wird nicht nur über motivisch-thematische Substanz eine zyklische Einheit geschaffen, sondern auch gerade die Charakteristik des Finales bestimmt. Ähnlich der Ersten Sinfonie ist dieses *Allegro non troppo e marcato* sehr martialischer Natur, die Blechbläser werden nicht gerade sparsam verwendet. Dabei zieht sich das Signal quasi leitmotivisch durch den Satz: Zunächst wird es an das aufbrausende Hauptthema gekoppelt, indem es diesem stets vorangestellt ist. Noch prägnanter erscheint es aber an Stellen des formalen Übergangs, denn in jeweils zweifacher Ausführung läutet das Signal sowohl die Durchführung als auch die Coda ein, beide Male gekoppelt an einen Tonartwechsel, der im ersten Fall nach G-Dur, im zweiten nach dem die Sinfonie beschliessenden H-Dur führt. Prägnanter ist die Erscheinung vor allem deshalb, weil das an sich kurze Signal mittels eines aus denselben Intervallen geformten Nachsatzes zu mehr Eigenständigkeit gelangt und weil die markante Begleitfigur prominent in Szene gesetzt wird (Bsp. 60):



Bsp. 60: Gade, 3. Sinfonie, 4. Satz, Takte 109–116

Dem mittlerweile selbsterklärenden Notentext gibt es eigentlich nichts hinzuzufügen, ausser, dass Gade hier wieder einmal, wenn auch flüchtig, mit der ihm früher so eigenen Dur-Moll-Überlagerung (3. Takt: cis-Moll/E-Dur ó 4. Takt: fis-Moll/A-Dur) kokettiert. Das Kokettieren lässt sich jedoch auf eine allgemeine, geradezu programmatische Ebene der Selbstbezüglichkeit überführen, wenn man das für die Sinfonie so zentrale Signalmotiv (a) mit seiner Inversion (b) kurzschliesst. Dann ergibt sich nämlich jene musikalische Formel, mit der Gade sehr häufig auch in den Manuskripten seine Werke beschloss, weil sie nämlich als Namensvertonung auf den Autor selbst verweist:



Die stilistische Rückbesinnung konnte den Rezipienten freilich nicht verborgen bleiben. Ein enger Freund wie Ferdinand Hiller freute sich ehrlich darüber, šjenen Dir eigenthümlichen nordischen Ton wieder angeschlagen zu hören der uns zur Zeit in der cmoll Symph. so sehr frappirtō hat.⁶¹⁴ Die Kritik in Leipzig dagegen reagierte bei der Aufführung weit weniger positiv und nahm insbesondere das altbekannte Stilzitat ins Visier:

šIm letzten Satze macht sich aber eine gewisse, bei Gade stereotyp gewordene Manier der Instrumentation bemerkbar; wir hören nämlich hier wieder, wie in seinen früheren Werken, ein einfaches Thema von den Blechblasinstrumenten vortragen, während die Streichinstrumente arpeggierte Accorde nachschlagen. Diese fast zu primitive Begleitungsweise wird in größeren Orchesterwerken stets etwas monoton wirken, und um so mehr, wenn sie fast nur Copie früherer Werke ist.ō⁶¹⁵

Ironischerweise ist der Vorwurf der Primitivität und Einfachheit im Grunde deckungsgleich mit der Herkunft der ursprünglich dahinterstehenden poetischen Idee eines bardischen Schlachtgesangs, nur ist die früher packende Faszination des Neuartigen und Fremden inzwischen gehörig verblasst. Die Schlichtheit der Aufmachung wird nicht mehr als gewaltig und urtümlich empfunden, sondern als stereotype Manie, die als bloße Kopie vormaliger Werke keinen Anspruch auf Originalität mehr erheben kann. Eine Verwandtschaft der Achten Sinfonie mit dem Frühwerk ist aber auch auf anderen Ebenen auszumachen, so bei der Themendisposition der Ecksätze, bei der stellenweise massigen Instrumentation, beim leichtfüßig-mysteriösen Scherzo oder bei der gelegentlichen Tendenz ins Parataktische, die vielfach mit Sequenzierungen einhergeht. Daher teilte eben auch die *AmZ* resignierend mit, dass der Däne mit der neuen Sinfonie der šKunst kaum ein neues Werk zugeführtō habe: šMan macht bei Gade die auffallende Bemerkung, dass jedes folgende Werk nur ein immer schwächerer Abglanz seiner ersteren ist [í].ō⁶¹⁶ Tatsächlich bot Gades letzter Gattungsbeitrag innerhalb des eigenen Oeuvres nichts grundlegend Neues, doch blieb der

⁶¹⁴ Brief Hillers an Gade, Köln 16. April 1872, in: Inger Sørensen (Hrsg.), *Niels W. Gade og hans europæiske kreds*, 2008, S. 833f.

⁶¹⁵ NZfM, Bd. 68, Nr. 12, 15. März 1872, S. 124.

⁶¹⁶ AmZ, Jg. 7, Nr. 13, 27. März 1872, Sp. 212.

Kritik die gegenüber früheren Sinfonien reifere und stringendere Konstruktion, die Ausdruck eines versierten und individuellen Handwerks ist, offensichtlich verborgen. Im Übrigen ist einiges aber auch von Schubert angeregt worden, beispielsweise die Art und Weise, wie an formalen Übergangsstellen ein mediantischer Wechsel vollzogen wird, das episodenhafte Entrücken in ferne Tonarten oder die Wahl eines 3/8-Taktes für den langsamen Satz. Und nicht zuletzt verweist die Tonart h-Moll auf Schuberts *Unvollendete*, die gerade 1869 ihre Premiere in Dänemark erlebt hatte⁶¹⁷ ó in demselben Jahr, als Gade seine Achte Sinfonie zu skizzieren begann.

Der Schatten der eigenen Glanzjahre hing jedoch bis zuletzt tief über den Nachfolgeworken und liess sie kaum ins eigene Licht treten. Doch der Schatten selbst verkam zunehmend zu einem blassen Schimmer, das Frühwerk stand keineswegs unter Denkmalschutz. Die Konzerte, die Anfang der Vierzigerjahre für Furore gesorgt hatten, erhielten zwar nachgerade den Status eines geschichtlichen Ereignisses, der den betreffenden Werken eine besondere Aura verlieh. Oft wird in späteren Kritiken auf den Enthusiasmus verwiesen, den eine Ossian-Ouvertüre oder eine c-Moll-Sinfonie einst in Leipzig erregt hatten.⁶¹⁸ So konnte es durchaus noch vorkommen, dass sich das Publikum šwieder captivirt [fand] durch den scandinavischen Romantismusō und daher šjenem in Töne umgedichteten Nordlandsthumō mit Genuss lauschte.⁶¹⁹ Doch der Exkurs in die vergangenen Zeiten war meist eine Art Legimitation für die Diagnose einer nachlassenden Wirkung der Musik, bei der der einstmalige Enthusiasmus neuerdings šauf das Maass von Anerkennung zurückgesunkenō war.⁶²⁰ Eine relativ frühe Rezension in der NZfM widerspiegelt in gleichsam altersmilder Erinnerung den ansonsten unverblümter formulierten Tenor der Presse:

šWer sich in Bezug auf Gade des Eindrucks zu erinnern weiß, den diese Symphonie [c-Moll] bei ihrem ersten Hervortreten erregte, dieser freudigen Ueberraschung, die sich freilich nur an einen gewissen Reichtum lärmender Phrasen hing, dahinter aber zeitweilig die wahre Tiefe eines reichen schöpferischen Genius glaubte, wer es weiß, was für bedeutende Hoffnungen man vielseitig an diesen Componisten knüpfte, der wird sich bei diesmaliger Vorführung, bei einigermaßen nüchterner Prüfung, eines stillen Lächelns nicht haben erwehren können.ō⁶²¹

⁶¹⁷ Jan Maegaard im Vorwort zu: Niels W. Gade, *Sinfonie Nr. 8*, in: Niels W. Gade. Works, Serie I, Volume 8, Jan Maegaard (Hrsg.), Kopenhagen 1998, S. IX.

⁶¹⁸ Vgl. z.B.: SfmW, Jg. 40, Nr. 55, November 1882, S. 865; SfmW, Jg. 49, Nr. 74, Dezember 1891, S. 1170.

⁶¹⁹ SfmW, Jg. 25, Nr. 5, Januar 1867, S. 76.

⁶²⁰ AmZ, Bd. 6, Nr. 13, 29. März 1871, Sp. 205.

⁶²¹ NZfM, Bd. 53, Nr. 6, 3. Februar 1860, S. 49.

Freilich war der Rezeptionserlauf von Stadt zu Stadt verschieden und hing nicht zuletzt auch vom verantwortlichen Kritiker und der Redaktion einer Zeitschrift ab. Generell finden sich im ersten Jahrzehnt nach Gades Abreise von Leipzig mehrheitlich positive Besprechungen, die den frühen Kompositionen immer noch bewundernd gegenüberstehen und die eigentümliche Machart fasziniert hervorheben.⁶²² Solche Standpunkte nahmen aber im Laufe der Zeit kontinuierlich ab, bis die ursprüngliche „Anziehung eingebüsst“ war und nur noch „abgeblasst und wirkungslos“ erschien.⁶²³ Mitunter schien es einem Rezensenten gar unbegreiflich, „wie einige hübsche und originelle Melodien von einer Art Nationalfarbe“ eine solche „Begeisterung der Kritik“ habe hervorrufen können, wo doch „Gades Schreibart nicht Stil, sondern Manier“ war.⁶²⁴

Die Ursachen dafür wurden verschieden geortet, doch jede Erklärung hatte gewissermaßen mit dem Laufe der Zeit zu tun: „Das Publicum von heute ist nicht mehr das von vor fünfzig Jahren und hat keinen Sinn mehr für ossianische Romantik“, erklärt ein Rezensent den „spärlichen Anklang“ der Ossian-Ouvertüre.⁶²⁵ In der Tat verblich die legendäre Gestalt des Ossian in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zunehmend – was allerdings nicht bedeutete, dass die Faszination des Nordens gebrochen gewesen wäre. Offenbar wurde der Musikalienmarkt geradezu überschwemmt mit „nordischen“ Stücken, wenn Carl Reinecke in seinen Erinnerungen über Jenny Lind schreibt, sie sang „nach schier endlosem Jubel einige schwedische Volkslieder, welche damals, als man noch nicht so wie heute mit nordischer Musik überschüttet wurde, durchaus neu und überraschend wirkten.“⁶²⁶ In der Instrumentalmusik sah sich auch Gade mit etlichen skandinavischen Komponisten jüngerer Generation (E. Hartmann, Grieg, Svendsen, Kjerulf u.a.) konfrontiert, die das „nordische“ Feld fleissig für sich in Anspruch nahmen, und so war ihm denn gewissermaßen die Exklusivität seiner Werke, die im Vergleich um einiges älter waren, abhanden gekommen. Am häufigsten trifft man jedoch auf die Begründung, dass, wenn sich bei Gade der Effekt des Neuartigen und Eigentümlichen einmal abgenutzt habe, sich aus nüchterner Distanz eine schwache inhaltliche und formale Konstitution der Kompositionen bemerkbar mache. Meistens fällt in diesem Zusammenhang der Terminus des „Kolorits“, der quasi veranschaulichen soll, wie Gade vor allem mittels instrumentaler und harmonischer Färbung

⁶²² Vgl. z.B.: SfmW, Jg. 10, Nr. 44, Oktober 1852, S. 378; NBM, Jg. 7, Nr. 4, 29. Januar 1853; SfmW, Jg. 16, Nr. 46, November 1858, S. 437.

⁶²³ SfmW, Jg. 40, Nr. 55, November 1882, S. 866.

⁶²⁴ NMz, Jg. 2, Nr. 47, 25. November 1854, S. 375.

⁶²⁵ SfmW, Jg. 49, Nr. 74, Dezember 1891, S. 1170.

⁶²⁶ Carl Reinecke, *„Und manche liebe Schatten steigen auf“*. Gedenkblätter an berühmte Musiker, Leipzig 1900, S. 66.

den Šnordischen÷ Schein errichtet hatte, und blätterte der Anstrich einmal ab, dann kam sozusagen das schwache, unzulängliche Gerüst zum Vorschein: šjenes sogenannt Nordische kann man mit Fug und Sinn höchstens auf das Colorit, welches Gade seinen Sachen durch eine eigenthümliche Instrumentirung mit grossem Geschick zu geben versteht, anwenden.ö⁶²⁷ Eduard Hanslick gehörte in dieser Hinsicht zu den einsamen Rufern, die schon bei den ersten Aufführungen der c-Moll-Sinfonie teils harsche Kritik äusserten. Wenngleich auch er durch die Musik gepackt war von jener Stimmung, die einen šbeim Anblick einer norwegischen Landschaft, oder beim Lesen von La Motte Fouqué's und Oehlenschläger's nordischen Heldensagen erfülltö, so beanstandete er gleichzeitig im Kopfsatz šzu viele Mängel der Formö und šzu wenig Größe und Gehaltö, im Scherzo šZerstücktheit und Absichtlichkeitö, im Andante ein šermüdendes Hinziehen und Dehnen der Periodenö und im Finale bloss šeine plumpe, ungefüge Arbeit, voll gezwungener Effekteö mit šeinigen entsetzlichen Akkordfolgenö, das Ganze šohne den mindesten Sinn für Formschönheit und Ebenmaß aneinander gereiht.ö⁶²⁸ Zugegebenermassen wertete Hanslick anhand strenger, konservativer Ideale, doch nachdem der allgemeine Jubel allmählich verstummt war, tauchten andernorts ähnliche, aber weniger krass formulierte Bedenken auf ó es sind zumeist dieselben, die auch gegenüber den späteren Werken geäussert wurden, und sie artikulierten häufig ein Unbehagen gegenüber Inhalt und Form. Gelegentlich wird auch eine zu starke stilistische Abhängigkeit von Mendelssohn moniert. So entwickelten sich bestimmte Pauschalurteile zu unverrückbaren Selbstläufern, die nicht mehr hinterfragt zu werden brauchten.

Es gilt indes einwendend zu bedenken, dass die Aufführungszahlen den Sachverhalt einigermaßen relativieren, da bis zu Gades Tod 1890 die beliebtesten Werke regelmässig auf den Konzertprogrammen figurierten ó und zwar im gesamten deutschen Raum. Ein Kritiker behauptete gar, es hätte šals ein Zeichen großer Schwäche für ein Orchesterö zu gelten, wenn dieses die Werke Gades nicht spiele.⁶²⁹ Zu verdanken war dies unter anderem auch Freunden wie Ferdinand Hiller, der sich in Köln zeitlebens für seinen dänischen Kollegen einsetzte. Und noch anlässlich des Hinschieds veranstaltete eine ganze Reihe von Konzertinstitutionen einen Gedenk Anlass mit Werken des Komponisten, womit die andauernde Bekanntheit und Bedeutung des zuletzt fast ausschliesslich in Kopenhagen Weilenden auf einen Schlag veranschaulicht wäre. Ein letztes Mal stand Gade also im Fokus der deutschen Musikwelt, bevor er und sein Oeuvre um 1900 endgültig aus dem allgemeinen Repertoire zu

⁶²⁷ NMz, Jg. 9, Nr. 16, 20. April 1861, S. 127; Vgl. auch: SfmW, Jg. 49, Nr. 74, Dezember 1891, S. 1170.

⁶²⁸ Eduard Hanslick, *Sämtliche Schriften. Historisch-kritische Ausgabe*, Band 1: Aufsätze und Rezensionen 1844-1848, Dietmar Strauß (Hrsg.), Wien u.a. 1993, S. 29-31.

⁶²⁹ DMZ, Jg. 22, Nr. 1, 3. Januar 1891, S. 2.

verschwinden begannen. Dabei ist gerade die Programmsetzung sehr aufschlussreich, da es gleichsam einer kategorischen Einordnung gleichkam, ob man nun etwa die „nordische“ Erste oder die „liebenswürdige“ Vierte Sinfonie als passendste und würdigste Ehrerweisung einstudierte. Sowohl die Gewandhausdirektion in Leipzig als auch die Philharmonischen Konzerte zu Berlin wählten zur musikalischen Erinnerung die Dritte Sinfonie, womit dem Verstorbenen eine „Gedächtnisfeier gestiftet [wurde], die seiner würdig war“, ⁶³⁰ und zwar mit einem Werk, das „ohnstreitig die beste symphonische Arbeit dieses Tondichters“ ⁶³¹ darstellte. Damit entschieden sich nicht nur die zwei wohl wichtigsten Institutionen, sondern vor allem auch jene, mit der Gade seit Anbeginn in engster Verbundenheit stand, sozusagen für den ästhetischen Mittelweg im Schaffen des Dänen, wo dieser sich am meisten universell und zugleich eigentümlich zeigte. In den andernorts organisierten Gedenkveranstaltungen sind es dann insbesondere die Vierte Sinfonie sowie die *Nachklänge von Ossian* ⁶³² ó letztere von einem Berliner Kritiker aus diesem Anlass als „erstes und bestes Werk“ ⁶³² gewertet ó, die auserkoren wurden, um Gade das letzte musikalische Geleit zu geben. Erstaunlicherweise fehlt die c-Moll-Sinfonie in der Liste der ausgewählten Werke. Entweder entschied man sich symbolischerweise für die allererste, den karrieretechnischen Durchschlag bringende Komposition oder eben für später entstandene Opera.

Mit einer solch rückblickenden, quasi resümierenden Auslese verband sich meist auch eine geschichtliche Einordnung, bei der Gades Leistungsausweis naturgemäss mit den seither stattgefundenen kompositorischen Entwicklungen konfrontiert und an ihnen gemessen wurde. Längst nicht überall fiel dabei das Urteil freilich derart radikal und niederschmetternd aus, dass der Däne schon fast Teil einer überkommenen und absichtsvoll verdrängten Vergangenheit zu sein schien, so wie es ein ungenannter Berichterstatter in der *Allgemeinen Deutschen Musik-Zeitung* suggeriert: „[Gade] dürfte für Viele längst ein toter Mann gewesen sein, und Mancher mag verwundert aufgesehen haben, als er erfuhr, dass Gade erst jetzt [í] in Kopenhagen gestorben ist.“ ⁶³³ So einfach liess sich der einst so glanzvolle Name nicht beiseiteschaffen; unabhängig davon, welche musikästhetischen Standpunkte ein Schreiber vertrat, war Gade zu sehr ein wesentlicher Bestandteil der deutschen Musikgeschichte, als dass man ihn aus historiographischer Perspektive sogleich als verblichene Randerscheinung hätte abtun können ó das widerspiegelt sich auch auf vergnügliche und vielschichtige Weise in einem der letzten grossen Romane des 19. Jahrhunderts.

⁶³⁰ DMZ, Jg. 22, Nr. 12, 21. März 1891, S. 130.

⁶³¹ NZfM, Bd. 87, Nr. 2, 14. Januar 1891, S. 16.

⁶³² ADMZ, Jg. 18, Nr. 3, 16. Januar 1891, S. 32.

⁶³³ ADMZ, Jg. 18, Nr. 1, 2. Januar 1891, S. 8.

8.) „Von Niels Gade spricht man nicht“: Die historiographische Perspektive

Als Theodor Fontane in den Jahren 1895-1897 seinen Altersroman *Der Stechlin* niederschrieb, fasste er in ihm ein letztes Mal die aktuellen gesellschaftlichen und politischen Tendenzen Deutschlands, die sich ankündigenden sozialen Umwälzungen und Bestrebungen in weitläufig und schillernd ausgeführten, oftmals von einem ironischen Unterton getragenen Konversationen und Plaudereien zusammen. In diesem Spiegelbild einer als Zeitenwende aufgefassten Gegenwart, angesiedelt innerhalb der gesellschaftlichen Zirkel des aus dem märkischen Adelsgeschlecht stammenden Protagonisten Dubslav von Stechlin, seines Zeichens Major ausser Dienst, entwirft Fontane ein Panorama an Geschichtsbildern und Geschichtsauffassungen, in das selbst Niels Gade mit einbezogen wird.⁶³⁴ Gade wird im *Stechlin* in eine historische Dimension gerückt und damit Teil einer Vergangenheit, die im Roman von den einen als verloren und zerronnen bedauert, von den anderen aber als überwunden und erledigt gefeiert wird. Sein Name gerät so zwischen die diskursiven Fronten von Umbruch und Kontinuität, Revolution und Evolution, Tradition und Erneuerung, die Fontane bis in die metaphorische Ebene hinein sehr vielschichtig und weitbezüglich staffelt, so dass die spezifischen Anschauungen schwerlich auf elementare Grundsätze zu reduzieren sind.⁶³⁵ In dieser literarischen Konfrontation bringt Fontane den dänischen Komponisten zwar insgesamt nur zweimal ins Spiel, setzt ihn dabei aber auf amüsante Weise in scharfe Opposition zu Richard Wagner, indem er in der Person des spitzzüngigen und aufbrausenden Wagnerianers und Doktors der Musik Wrschowitz einen regelrechten Gade-Verächter kreiert. Als der Wagner-Verehrer nämlich erstmals den Handlungsplan betritt, wird er vorgestellt als Niels Wrschowitz, der sich den Dokortitel bloss deswegen erarbeitet habe, um den in seinen Augen leidigen Vornamen loszuwerden! Anders als bei Dubslav von Stechlin, der sich ebenfalls ó aber nicht ohne Humor ó an seinem ethnisch unpassenden Vornamen stösst, gibt es beim Wagnerianer allerdings einen präzisen Grund dafür, der dem Leser in einem Gespräch zwischen dem jungen Stechlin und dem Grafen Barby dargelegt wird, wo der Graf

⁶³⁴ Darauf zuerst aufmerksam gemacht hat Friedhelm Krummacher in: *Niels W. Gade und die skandinavische Musik der Romantik*, in: Musik im Norden. Abhandlungen über skandinavische und norddeutsche Musik, Siegfried Oechsle u.a. (Hrsg.), Kassel 1996, S. 99-116, hier S. 99.

⁶³⁵ Vgl. dazu z.B.: Joachim Müller, *Das Alte und das Neue. Historische und poetische Realität in Theodor Fontanes Roman § Der Stechlin*, in: Sitzungsberichte der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Philologisch-historische Klasse: Bd. 123, Heft 1, Berlin 1984, S. 3-34 ; oder Birger Solheim, *Zum Geschichtsdenken Theodor Fontanes und Thomas Manns. Geschichtskritik in § Der Stechlin* und § Doktor Faustus, Würzburg 2004.

seinem Gegenüber erklärt, wie denn Wrschowitz aus seiner Art Verzweiflung Doktorō geworden sei:

šWrschowitz÷ Vater, ein kleiner Kapellmeister an der tschechisch-polnischen Grenze, war ein Niels Gade-Schwärmer, woraufhin er seinen Jungen einfach Niels taufte. Das war nun wegen des Kontrastes schon gerade bedenklich genug. Aber das eigentlich Bedenkliche kam doch erst, als der allmählich ein scharfer Wagnerianer werdende Wrschowitz sich zum direkten Niels Gade-Verächter ausbildete. Niels Gade war ihm der Inbegriff alles Trivialen und Unbedeutenden, und dazu kam noch, wie Amen in der Kirche, daß unser junger Freund, wenn er als šNiels Wrschowitz÷ vorgestellt wurde, mit einer Art Sicherheit der Phrase begegnete: šNiels? Ah, Niels. Ein schöner Name innerhalb unsrer musikalischen Welt. Und hoch erfreulich, ihn hier zum zweitenmale vertreten zu sehen.÷ All das konnte der arme Kerl auf die Dauer nicht aushalten, und so kam er auf den Gedanken, den Vornamen auf seiner Karte durch einen Dokortitel weg zu eskamotieren.ō⁶³⁶

Allein die Tatsache, dass Gade als Komponist Eingang in den Roman von Fontane gefunden hat, zeugt von der Bekanntheit seines Namens; er musste dem zeitgenössischen deutschen Leser noch immer Begriff genug, gewissermassen Synonym für eine bestimmte Art des Komponierens sein, dass Fontane ihn ohne Ausschweife anführen konnte. Und der Autor musste ihn zumindest für bedeutsam genug halten, um ihn indirekt Wagner gegenüberstellen zu können. Zugleich aber mutet die sich in Wrschowitz÷ kundtuende Herablassung wie ein Beleg an für jene geringschätzenden Urteile, die sich in den späten Jahren häuften. Die Beschreibung des Vaters scheint implizit auf den Komponisten Gade zurückzufallen: ein kleiner Kapellmeister aus dem musikalischen Niemandsland, der sich der unrühmlichen Schwärmerei hingab, indem er triviale Kunst verehrte ó oder eben produzierte: der Schwärmer illustriert gleichsam sein Idol.

Die Herabstufung, die Gade nach seinem so spektakulären wie hoffnungsvollen Aufstieg bisweilen hinnehmen musste, hatte sich im Grunde genommen schon bei Schumann angedeutet, obwohl bei diesem die Abwertung noch in respektvoller Art geschah. In freudiger Erblickung eines neuen Sterns am musikalischen Horizont verkündete Schumann bekanntlich den jungen Brahms prominent als zukünftigen Lenker neuer Bahnen. Abseits der strahlenden Inszenierung eines sich anbahnenden Talents ist in diesem Fall aber das Kleingedruckte des

⁶³⁶ Theodor Fontane, *Der Stechlin*, Kritische Ausgabe, Peter Staengle, Roland Reuß (Hrsg.), Frankfurt am Main u.a. 1998, S. 124.

Artikels von Interesse: In einer Fussnote listet Schumann eine Handvoll šbedeutender TalenteŃ auf, unter denen er auch einige šrüstig schreitende VorbotenŃ hervorhebt: Niels Gade, Carl Mangold, Robert Franz und Stephen Heller.⁶³⁷ Vom Hoffnungsträger zum Vorboten und vom eigenen Porträt zur blossen Fussnote degradiert ó so wurde Gade nach einem knappen Jahrzehnt vom Laufe der Zeit eingeholt und sein Status bereits relativiert. Dass sich trotz aller Konstanten und Kontinuitäten, trotz weiterer Erfolge von da an je länger, desto mehr eine Diskrepanz zwischen dem Frühwerk und den späteren Werken offenbar machte ó eben nicht nur in stilistisch-ästhetischer, also werkimmanenter Beziehung, sondern auch hinsichtlich Rezeption und Anerkennung ó, äussert sich ebenso in den nachfolgend dokumentierten Versuchen, den dänischen Komponisten in ein von Kategorien geprägtes Geschichtsbild einzufügen, was zwangsläufig mit der Frage nach der Gewichtung eines Schaffensteils verbunden war.

Die ersten Bestrebungen, Gade als Komponisten gewissermassen objektiv zu erfassen, geschehen unter dem Eindruck des enormen Beifalls der Vierzigerjahre und sind natürlich auch durch sie veranlasst. Obgleich noch mitten im Leben stehend und kaum erst bekannt geworden, fand der junge Komponist bald den Weg in historiographische und lexikalische Darstellungen: Als erster unternahm wohl Franz Brendel in seiner 1852 erstmals erschienenen *Geschichte der Musik* den Versuch, Gade einer bestimmten Musikepoche zuzuordnen.⁶³⁸ Selbst in Leipzig tätig, hatte Brendel die rasante Karriere des Neuankömmlings eigens miterleben und mit verfolgen können, kannte Person und Werk also aus eigener Hand. Spuren dieser Erlebnisse werden auch im Text sichtbar, wenn der Autor bemerkt, wie švöllig unerwartet, selbständigŃ Gade in das Leipziger Musikleben eintrat und mit seinem eigentümlichen Idiom überraschte.⁶³⁹ Aus der Distanz von knapp einem Jahrzehnt relativiert Brendel aber den anfänglichen Erfolg, indem er diesen in den nun gegebenen Kontext stellt. Dabei bilden sich zwei Argumente heraus, die einem in späteren historiographisch-lexikalischen Abhandlungen in stereotyper Prägung wiederbegegnen. Der eine Standpunkt ist inzwischen hinlänglich bekannt aus den Rezeptionsdokumenten der Kritik: Er betrifft die ästhetisch höhere Veranschlagung des Frühwerks gegenüber dem späteren Schaffen. Im Vergleich mit der nordischen Eigentümlichkeit, deren kompositorisches Wesen zu ergründen gar nicht erst versucht wird, dominiert gemäss Brendel in den aktuellen Werken eine

⁶³⁷ NZfM, Bd. 39, Nr. 18, 28. Oktober 1853, S. 185.

⁶³⁸ In Gassners *Universal-Lexikon der Tonkunst*, erschienen 1849 in Stuttgart, ist Gade zwar auch schon eingetragen, aber bloss namentlich, ohne Ausführungen über Werk und Herkunft.

⁶³⁹ Hier und für das Folgende: Franz Brendel, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart*, Bd. II, Leipzig 1855², S. 212-215.

šFeinheit, liebenswürdige Grazie, die sich von der anfänglichen šUrsprünglichkeit und Poesie, šFrische und Natürlichkeit entfernt hat, auch weil die šGedanken [í] immer unbedeutender geworden sind. Der zweite Standpunkt aber ist der eigentlich musikgeschichtliche und hier interessantere: Wenngleich Brendel Gade unter das Kapitel *Die Schulen Mendelssohns und Schumanns* einreicht, so stempelt er diesen nicht gleich zum Epigonen ab, sondern löst ihn ein Stück weit aus dieser Kategorie heraus, indem er ihm eine gewisse Sonderposition zugesteht. Er anerkennt die Leistungen im Gebiete der Orchestermusik und konstatiert trotz des Einflusses von Mendelssohn eine spezifische Individualität, die allerdings mehr eine šseitabliegende sei, weshalb man nicht von einem wirklichen Fortschritt für die Kunstentwicklung sprechen könne.

Eine solche Mittlerstellung zwischen Epigontum und originalem Individuum ó sie resultierte daraus, dass man Gade einerseits in den Spuren Mendelssohns wandeln sah und ihn andererseits als Begründer einer neuen skandinavischen Schule betrachtete ó lässt sich in der Folge bei etlichen anderen Lexikoneinträgen beobachten: Schon dem Nachschlagewerk von Eduard Bernsdorf ist zu entnehmen, Gade lehne sich in den Grundzügen des Stils an Mendelssohn an, sei aber nicht in dem Ausmasse ein Nachahmer wie etwa Bennett oder Hiller, sondern mache šauch eine Eigenthümlichkeit des Aussprechens und des Ausgesprochenen geltend.⁶⁴⁰ Bei Hermann Mendel heisst es dann, Gade huldige vorwiegend den Mendelssohn'schen Formen, zeige jedoch šso viel Originalität und Selbstständigkeit, dass er nicht als slavischer Nachahmer seines grossen Vorbilds bezeichnet werden kann.⁶⁴¹ Derselben Ansicht entspringt auch die Titulierung als šgenialer Nachfolger Mendelssohns und Schumanns bei Friedrich Bremer.⁶⁴² Und Emil Naumann knüpft schliesslich an Brendels šseitabliegende Erneuerungen an, wenn er Gade die šBereicherung der Tonkunst durch ein neues Stimmungsgebiet zumisst, aber nichts von ganz neuer Sinfonik wissen will.⁶⁴³ Auf dieser Rezeptionsschiene wird Gade als ein verdienstvoller und geachteter Komponist verstanden, dessen Leistungen durch neuartige Instrumentalkombinationen und exotische Harmonisierungen, die überwiegend mit dem Frühwerk in Verbindung gebracht werden, die Musikwelt um ungeahnte Möglichkeiten bereichert, damit der Kunst aber keinen

⁶⁴⁰ Eduard Bernsdorf, s.v. *Gade*, in: Neues Universal-Lexikon der Tonkunst für Künstler, Kunstfreunde und alle Gebildeten, Bd. 2, Dresden 1857, S. 82f.

⁶⁴¹ Hermann Mendel, s.v. *Gade*, in: Musikalisches Conversations-Lexikon. Eine Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, Bd. 4, Berlin 1874, S. 101.

⁶⁴² Friedrich Bremer, s.v. *Gade*, in: Handlexikon der Musik. Eine Encyclopädie der ganzen Tonkunst, Leipzig 1882, S. 213.

⁶⁴³ Emil Naumann, s.v. *Gade*, in: Illustrierte Musikgeschichte. Die Entwicklung der Tonkunst aus frühesten Anfängen bis auf die Gegenwart, Bd. 2, Berlin, Stuttgart 1885, S. 1094.

massgeblichen Fortschritt zugeführt haben, weil die Innovationen letztlich innerhalb des von Mendelssohn und Schumann entworfenen Plans sinfonischer Ästhetik verharren. Hieraus erklärt sich Gades Zuteilung zum Konzept der ›Leipziger Schule‹, worin er doch wiederum eine Ausnahmestellung einzunehmen hatte. Doch war einmal die Brücke zu Mendelssohns oder ö weit weniger häufig ö zu Schumanns Stil unter der Prämisse des Originalitätsverlustes geschlagen, konnte auch der Vorwurf des Epigontums leicht vollzogen werden. So handelte beispielsweise Wilhelm Langhans den Dänen ö wohl ganz nach Wrschowitz÷ Geschmack ö unter dem Kapitel ›Epigonen der Mendelssohn-Epoche‹ ab.⁶⁴⁴ All diese Einschätzungen resultierten vornehmlich unter dem Eindruck des stilistischen Wechsels mit oder nach der Dritten Sinfonie, der vielfach als ein Stillstehen in der persönlichen künstlerischen Entwicklung aufgefasst wurde. Nach der Auslegung vieler Kritiker befreite sich Gade durch das Ablegen des ›nordischen÷ Habitus÷ zwar von seiner begrenzten Scholle, vermochte sich danach aber nicht mehr weiterzuentwickeln. Dass er am Ende zu bestimmten musikalischen Formeln seiner Jugendjahre zurückkehrte, bekräftigte bloss derartige Bedenken.

Mit welcher Hartnäckigkeit sich geschichtliche Urteile halten konnten, verdeutlicht treffend Brendels eingangs zitierte *Geschichte der Musik*, deren Eintrag über Gade nämlich bis zur achten Auflage von 1903 nahezu identisch blieb respektive nach dem Tode des Autors 1868 wortwörtlich nachgedruckt und durch lediglich geringfügige Änderungen ö z.B. durch Hinzufügen eines kurzen biographischen Abschnittes ö ergänzt wurde. Das gesamte Oeuvre nach 1852 war augenscheinlich nicht relevant für die Beurteilung, man konnte es sich leisten, die letzten vierzig Schaffensjahre praktisch zu ignorieren. So verwundert es nicht, wenn bis zu Hugo Riemann dieselben Einschätzungen durchdringen: Auch in dessen Musikgeschichte zählte Gade trotz der Zugehörigkeit zur Leipziger Schule ›nicht eigentlich zur Gefolgschaft Mendelssohns‹, sondern galt entschieden ›mehr als ein Epigone oder Trabant‹.⁶⁴⁵

Dennoch haftete dem gemäss Riemann ›zwischen Mendelssohn und Schumann‹ Stehenden fast unabwendbar ein epigonales Image an, und zwar nicht nur, weil immer wieder das Leipziger Abhängigkeitsverhältnis bestimmend war. Ursache dafür bestand letztlich auch darin, dass die Frage nach dem nationalen Gehalt in Gades Musik, die ja bereits Schumann beschäftigt hatte und die das eigentlich individuelle, abweichende Momentum darstellte, erstaunlicherweise lange Zeit ausgeklammert blieb. Ebenso wenig forschte man nach einem kompositorischen Konstituens für den ›nordischen Charakter‹, vielmehr wurde dieser

⁶⁴⁴ Wilhelm Langhans, s.v. *Gade*, in: *Die Geschichte der Musik des 17. 18. und 19. Jahrhunderts in chronologischem Anschlusse an die Musikgeschichte von A.W. Ambros*, Bd. 2, Leipzig 1887, S.395f.

⁶⁴⁵ Hugo Riemann, *Geschichte der Musik seit Beethoven (1800-1900)*, Berlin, Stuttgart 1901, S. 270-272.

mehrheitlich als gegeben und evident hingenommen. Die von Anklängen bis zu Paraphrasen reichenden Anleihen bei skandinavischen Volksliedern sowie die eigentümlichen Harmoniefolgen genügten dem Konsens nach als Erklärung für dieses Phänomen (Bernsdorf als Ausnahme nennt zudem die „orchestrale Farbengebung“⁶⁴⁶). Noch für Riemann evozierte die Musik ganz selbstverständlich Assoziationen an die „Schönheit skandinavischer See- und Berglandschaften“,⁶⁴⁷ ohne dass weiter danach gefragt würde, wie solche Konnotationen zustande kommen.

Selbstverständlich erkannte Riemann aber die Rolle, die Gade in der Herausbildung nationaler Strömungen eingenommen hatte: Nicht erst in seinem Geschichtsentwurf, sondern schon im früher entstandenen *Musik-Lexikon*, dessen Druck 1882 in Leipzig erfolgte, konstatierte er, dass Gade „der Begründer der jetzt viel von sich reden machenden „skandinavischen Schule“ sei.“⁶⁴⁸ Allerdings wird sogleich klar, mit welcher Intention diese Kategorisierung behaftet war: Es ging darum, Niels Gade, dessen genuines Kolorit Riemann für wohltuend unaufdringlich hielt, gegen den vom Autor implizit der forcierten Originalität bezichtigten modernen Skandinavismus zu verteidigen. Gemeint war damit besonders Edvard Grieg. In einem von normativer Kritik geprägten Musikverständnis, das sich massgeblich an klassizistischen Idealen ausrichtete und die musikalische Moderne auf gewissen Irrwegen sah, hatte ein dem deutschen Klassizismus verhafter nationaler Komponist eine weitaus höhere Daseinsberechtigung, wenngleich bei Riemann bekanntlich das Musikleben ausserhalb von Deutschland, Frankreich und Italien ohnehin lediglich den Status von „lieblichen und anmutenden Seitenthälern“⁶⁴⁹ in der Musikgeschichte beanspruchen konnte.⁶⁵⁰ Die nationale Sinfonik hatte für ihn das Problem Beethoven aus einer Art Verzweiflung heraus zwar umschifft, kam dabei aber kaum über exotische „Äusserlichkeiten“ hinaus, weshalb ihr bloss eine marginale geschichtliche Stellung vorbehalten war.

Auch nur um „Nebennationen“ handelt es sich bei Hermann Kretzschmar, wenn dieser in seinem *Führer durch den Concertsaal* auf die nationalen Richtungen in der Sinfonie eingeht.⁶⁵¹ Zwar bietet dieses Handbuch keine Musikgeschichte im eigentlichen Sinne, sondern eher ein geschichtliches Panorama bestehend aus einer Vielzahl an Werkbeispielen. Dafür enthält die breite Auswahl an Analysen unter anderem auch eine Einführung in Gades c-Moll-Sinfonie, wobei hier der bisweilen an Liebe erinnernde hermeneutische Ansatz nicht

⁶⁴⁶ Bernsdorf, s.v. *Gade*, 1857, S. 83.

⁶⁴⁷ Riemann, *Geschichte der Musik seit Beethoven*, 1901, S. 270.

⁶⁴⁸ Hugo Riemann, s.v. *Gade*, in: *Musik-Lexikon*, Hugo Riemann (Hrsg.), Leipzig 1882, S. 282f.

⁶⁴⁹ Riemann, *Geschichte der Musik seit Beethoven*, 1901, S. 499.

⁶⁵⁰ Vgl. dazu: Wolfgang Rathert, s.v. *Riemann*, in: MGG, Personenteil Bd. 14, Kassel u.a. 2005, Sp. 64-78.

⁶⁵¹ Hermann Kretzschmar, *Führer durch den Concertsaal*, Leipzig 1890², S. 223.

weiter interessieren soll. Kretzschmar gesteht den Skandinaviern zu, als erste den Schatz der kalten Nationalweisen wissenschaftlich kultiviert und durch Komponisten wie Kunzen und Weyse in der Gattung der Oper fruchtbar gemacht zu haben. Gade habe derweil denselben Schritt für die Sinfonik unternommen, also dort die nationale Richtung etabliert. Die technische Eingrenzung des skandinavischen Elements bleibt jedoch diffus, Kretzschmar sieht es in seinen düsteren Balladenmelodien und in kurzen Dialogen der Bläser versteckt.⁶⁵²

Es war schliesslich Philipp Spitta vorbehalten, Gades musikgeschichtliche Bedeutung erstmals eingehend zu würdigen, ohne ihn sogleich in ein Seitental oder eine Nebennation zu verbannen. In einem seiner *Aufsätze zur Musik*⁶⁵³ widmete sich Spitta vergleichsweise differenziert und unvoreingenommen dem bis dahin bedeutendsten dänischen Komponisten und bedauerte gleich einleitend, dass dieser noch vor nicht allzu langer Zeit sich grosser Beliebtheit erfreut habe, inzwischen aber das allgemeine Interesse merklich nachgelassen habe. Die Erklärung hierfür ortete er einerseits in Brahms, der als „Nebenbuhler“ Gade allmählich ins zweite Glied versetzt habe, und andererseits in Wagner, dessen reizüberflutende Kunst vielerorts eine geringschätzige Haltung gegenüber der verwandten Kunst Mendelssohns und Schumanns habe aufkommen lassen.⁶⁵⁴ Damit nennt Spitta Gade, Mendelssohn und Schumann bloss einmal in einem Atemzug und spricht überhaupt nur sehr ungefähr von einer verwandten Kunst. Einzig bei der Dritten Sinfonie kommt er offenbar nicht umhin, ein allzu starkes Einwirken mendelssohnscher Komponierweise zu bemängeln. Ansonsten hütet er sich davor, das Stereotyp der Leipziger Schule oder gar des Epigontums zu bedienen. Musikalische Vorbilder spürt er wenn schon bei Weber und ö für das spätere Werk ö bei Beethoven auf. Explizit warnt Spitta sogar vor der gängigen Kategorisierung:

„Man muß also, wenn man Gades Eigenthümlichkeit gerecht werden will, hauptsächlich zwei Dinge ins Auge fassen: den poetischen Bannkreis, in welchem seine Phantasie lebt, und seine am skandinavischen Volkslied genährte Melodik. Nicht aber darf man, wie es bei uns so viel geschieht, von seinem ö vorhandenen oder eingebildeten ö Verhältniß zu Mendelssohn ausgehen.“⁶⁵⁵

Hinter diesem Statement deutet sich ein anderer Autor an, dessen Schriften Spitta bekanntermassen gründlich gelesen hat: Robert Schumann. Im Bemühen, Gades Frühwerk

⁶⁵² Kretzschmar, *Führer durch den Concertsaal*, 1890, S. 224.

⁶⁵³ Für das Folgende: Spitta, *Niels W. Gade*, 1892, S. 355-383.

⁶⁵⁴ Spitta, *Niels W. Gade*, 1892, S. 357.

⁶⁵⁵ Spitta, *Niels W. Gade*, 1892, S. 371.

aus seinem geschichtlich-kulturellem Kontext heraus zu verstehen, knüpft Spitta an Nördlichkeitsvorstellungen an, die bereits Schumann in seinem Porträt vermittelt hatte. Er führt nämlich die Eigentümlichkeit des dänischen Komponisten ganz ähnlich auf heimische Vorbedingungen zurück, wenn er meint, Gades Musik sei aus einem Boden erwachsen, den der ›Sonnenschein nationaler Poesie erwärmt und [der] mit den Klängen heimathlicher Urweisen gesättigt war.⁶⁵⁶ Anhand der Behauptung, die Skandinavier hätten seit jeher ihr ›Gefühl für die nationale Eigenart, [í] gewahrt gehabt,⁶⁵⁷ unternimmt Spitta einen Exkurs in die dänische Musikgeschichte, befasst sich mit der schwermütigen und sehnsuchtsvollen Fremdartigkeit nordischer Volkslieder und spürt so den kulturellen Umständen nach, die Gades musikalische Eigenart überhaupt erst ermöglicht hatten. Das organische Geschichtsbild dient ihm ferner als Grundlage für seine theoretische Anschauung über das Wesen des nordischen Idioms. Dieses erklärt sich Spitta vorderhand aus der Aneignung der Volksweisen, mit denen Gade aufgewachsen sei und die auch in der melodischen Gestaltung ihre Spuren hinterlassen hätten, da die häufige Geschlossenheit der Themen bei ihm Assoziationen an Tanz- und Gesangsmelodien weckten. Ausserdem hebt der Autor mit Blick auf die Ossian-Ouvertüre speziell den Harfenklang hervor und interpretierte den Hymnus richtigerweise als einen ›Bardengesang, der das Werk als mächtiger Chor durchziehe.⁶⁵⁸ Bemerkenswert ist aber, dass Spitta gerade diese Motive des erhabenen Nordens dem anmutigen Naturell Dänemarks gegenüberstellt und zu der Feststellung gelangt, ›die düstere Mächtigkeit nordischen Sanges sei Gade weniger gemäss gewesen als ›jene ernste Lieblichkeit der Weisen, welche zu der Natur seiner dänischen Heimath paßt.⁶⁵⁹ Damit wird der im vorherigen Kapitel angesprochene Kontrast zwischen der nordischen und der dänischen Bilderwelt aufgegriffen und Gade eindeutig in die zweite Kategorie eingeteilt: Das Nordische habe sich eben nur im Frühwerk gezeigt, während die dänische Eigenart zeitlebens ein treuer Begleiter gewesen sei. Dabei ist das Zarte und Frische der Melodien durchaus positiv konnotiert, gerade weil es eben auf Dänemark und nicht auf die Leipziger Schule bezogen wird.

Ob nun nordisch oder dänisch: Was Spittas Aufsatz einen besonderen Stellenwert verleiht, ist nicht nur der philologisch-umsichtige Zugang oder die bestechende Analyse. Es ist auch die emphatische Schlussfolgerung, die der Autor aus seinen Betrachtungen zieht. ›Selten hat ein

⁶⁵⁶ Spitta, *Niels W. Gade*, 1892, S. 370.

⁶⁵⁷ Spitta, *Niels W. Gade*, 1892, S. 368.

⁶⁵⁸ Spitta, *Niels W. Gade*, 1892, S. 377.

⁶⁵⁹ Spitta, *Niels W. Gade*, 1892, S. 376.

Componist in solch beherrschendem Maße Schule gemacht.⁶⁶⁰ Mit derart deutlichen Worten hob Spitta Gade zum Begründer der neuen skandinavischen Tonkunst empor und damit indirekt auch zum ersten Vertreter der nationalen Sinfonik an sich. Dabei vergass er allerdings nicht zu erwähnen, welche unabdingbaren Wurzeln dieser Kunst eingepflanzt waren, die Gade letztlich auch zu einem der „Unsrigen“ gemacht hatten.⁶⁶¹ Auf diese grundlegenden Bedingungen habe allgemein die nationale Kunst zu bauen – die Mahnung erinnert wiederum stark an Schumann –, um zu einer gelungenen Synthese ähnlich jener von Gade zu gelangen. Das widerspiegelt sich nochmals im akzentuierten Schlusswort, wo dem Dänen eine Art universale Nationalität attestiert wird:

„Was Gade groß gemacht hat, ist, daß er die von Deutschland und im weiteren Sinne aus der ganzen europäischen Culturwelt nach Dänemark seit Jahrhunderten eingeströmte Kunstmusik völlig mit nationaler Empfindung durchtränkte. Dadurch hat er es auch erreicht, daß er selbst nicht nur seinem Vaterlande, sondern der Welt angehört.“⁶⁶²

Genau diese letzte Zuspitzung hat auch Walter Niemann als Zitat in seiner 1906 erschienenen Abhandlung über *Die Musik Skandinaviens* aufgegriffen, um sogleich die einzigartige musikgeschichtliche Stellung des Komponisten klarzustellen.⁶⁶³ Weitgehend den Ausführungen Spittas folgend, betont Niemann, dass in erster Linie die frühe Periode diese Einschätzung rechtfertige: „Hier hat der lebenswürdige und klare Meister eine nationale Tat vollbracht – insbesondere weil dadurch erstmals das „National-Volkstümliche“ den grossen Instrumentalformen zugänglich gemacht worden sei.“⁶⁶⁴ Wenngleich der Verfasser einen Einfluss von Mendelssohn eingesteht, wehrt er sich doch vehement dagegen, Gade als blossen Nachahmer aus dem Nachbarland zu sehen. Stattdessen vertieft er einen Gedanken, der bei Spitta vorgeformt ist: Gade als explizit dänischer Komponist. Von einem „nordischen Ton“ ist kaum die Rede, vielmehr bringt Niemann die Werke ausführlich in einen Zusammenhang mit den natürlichen Bedingtheiten Dänemarks, er zitiert sogar satzweise aus einem Vorwort zu Jens Peter Jacobsens Roman *Niels Lynhe*, um seinen Assoziationen genügend Ausdruck zu verleihen: Von den „alten dänischen Buchen“ über das „Rauschen des Sundes“ bis hin zu den

⁶⁶⁰ Spitta, *Niels W. Gade*, 1892, S. 382.

⁶⁶¹ Spitta, *Niels W. Gade*, 1892, S. 358.

⁶⁶² Spitta, *Niels W. Gade*, 1892, S. 383.

⁶⁶³ Walter Niemann, *Die Musik Skandinaviens. Ein Führer durch die Volks- und Kunstmusik von Dänemark, Norwegen, Schweden und Finnland bis zur Gegenwart*, Leipzig 1906, S. 38.

⁶⁶⁴ Niemann, *Die Musik Skandinaviens*, 1906, S. 42.

šweichen Uferlinien von Seelands Küstenō wird alles aufgeboten, um zu der Konklusion zu gelangen, šbei dem Dänen ist alles rund und weich und nebelhaftō.⁶⁶⁵ Und Niemann bezieht diese Metaphorik ausdrücklich auf das für ihn historiographisch relevante Frühwerk ó namentlich dort präsentiere sich Gade als šechter Däneō.⁶⁶⁶ Aus dem national-nordischen Komponist ist so ein national-dänischer geworden.

Trotz Niemanns Fürsprache verschwanden Gade und sein Werk allmählich aus dem kollektiven Gedächtnis und fielen in Deutschland schliesslich der Vergessenheit anheim. Riemanns berüchtigte šSeienthålerō im Verbund mit einer zunehmend distanzierten bis ablehnenden Haltung gegenüber den Hervorbringungen aus der Zeit Mendelssohns und Schumanns setzten sich gegen Spittas Podestplatz in nationaler Sinfonik durch. Nicht zuletzt spielte dabei das deutsche Ordnungsprinzip eine Rolle, die Auffassung einer eigenen Kulturhoheit, die andere nationale Bestrebungen ins Abseits drängte, indem sie ihnen im teleologisch zurechtgelegten Geschichtsbild keine Relevanz für die Genese der (deutschen) Moderne zumass.

So entpuppte sich eine der impertinenten Äusserungen von Fontanes Romanfigur Wrschowitz nachträglich als heilsichtige Prophezeiung, die das später Eingetroffene vorwegnahm: In einer der vielen Konversationsrunden gerät der polnische Musikdokter in Streit mit dem reaktionär gezeichneten Kunsthistoriker Cujacius, für den Gades Kompositionen bis an Mendelssohn heranreichen. Der Schlagabtausch entzündet sich zunächst am Gegenstand der Malerei, führt dann aber ganz unvermeidlich zur Musik:

šWir haben da beispielsweise den Melby, Däne *pur sang*, der sehr gut und beinahe bedeutend ist.ō

šO nein, neinō, platzte jetzt Wrschowitz mit immer mehr erzitternder Stimme heraus.

šNicht sehr gutt, nicht bedeutend, auch nicht einmal *beinahe* bedeutend.ō

šDer *sehr* bedeutend istō, wiederholte Cujacius. šGrade darin bedeutend, daß er nicht bedeutend sein will. Er erhebt keine falschen Prä tensionen; er ist schlicht, ohne Phantastereien, aber stimmungsvoll; und wenn ich Bilder von ihm sehe, besonders solche wo das graublaue Meer an einer Klippe brandet, so berührt mich das jedesmal spezifisch skandinavisch, etwa wie der ossianische Meereszauber in den Kompositionen unsers trefflichen Niels Gade.ō

šNiels Gade? Von Niels Gade spricht man nicht.ō⁶⁶⁷

⁶⁶⁵ Niemann, *Die Musik Skandinaviens*, 1906, S. 40f.

⁶⁶⁶ Niemann, *Die Musik Skandinaviens*, 1906, S. 42.

⁶⁶⁷ Fontane, *Der Stechlin*, 1998, S. 297.

9.) Gades Kairos: Die diskursiven Schnittstellen

Das diskursive Dickicht, das Gade zeitlebens begleitete, lässt sich, so vertrackt es im Grunde ist, in drei Hauptstränge dividieren, die anhand dreier immer wieder auftauchender Schlagwörter kategorial veranschaulicht werden können: Es sind dies die ›Originalität‹, die ›Nationalität‹ und das ›Nordische‹. In der Diskussion um Gade und sein Schaffen vereinigen sich diese Komponenten zwar zu einem individuellen, organischen Diskurs musikalischer Prägung, doch stehen sie alle für sich genommen jeweils in einem breiteren geschichtlichen Zusammenhang, der aufgrund seines übergeordneten Wesens grundsätzlicher Natur ist. Es gehört zu der Struktur eines Diskurses, dass die drei genannten Parameter nicht ohne weiteres voneinander zu scheiden sind; sie vermengen sich und erscheinen bisweilen gar deckungsgleich, wobei das Zusammenspiel subjektiven Wahrnehmungen und Standpunkten unterliegt. Die Auszeichnung der Originalität wird bei Gade fast durchgängig an das Erkennen eines ›nordischen Tons‹ geknüpft, dieser scheint also eine Art Prämisse dafür zu sein, ohne dass man daraus jedoch vereinfachend eine unbedingte Voraussetzung ableiten könnte. Noch prekärer wird es angesichts des Verhältnisses zwischen ›nordisch‹ und ›national‹, das in Form eines Begriffspaares oft genug zusammengedacht wird. Das als Besinnung auf den einheimischen Kulturkreis aufgefasste nordische Idiom konnte offensichtlich ohne Umschweife gleichgesetzt werden mit einem Ausdruck nationaler Gesinnung, auch wenn die beiden Termini unterschiedlichen Kategorien angehören. Solche Verknüpfungen lassen sich erst anhand der historischen Hintergründe, der politischen, gesellschaftlichen, kulturellen und ästhetischen Zusammenhänge plausibel erklären. Deshalb soll abschliessend der Versuch unternommen werden, die drei erwähnten Diskursstränge bei aller Verworrenheit dennoch auseinander zu sezieren, um die weiterführenden Vernetzungen, Wechselwirkungen und Ursächlichkeiten offenzulegen und damit Gade in einen weiteren Kontext einordnen zu können.

9.1.) Der ästhetische Diskurs: die „Originalität“

Bei der Kategorie der Originalität handelt es sich um ein ästhetisches Moment, das um 1800 im Zuge der von einem romantischen Impetus getragenen Herausbildung einer autonomen, von ihrer Funktionalität gelösten Musik besonders aktuell wurde und das sich innerhalb weniger Jahrzehnte zu einem massgeblichen Kriterium für die Bewertung eines angehenden Komponisten wandelte. Damit drängte das Postulat der Innovation jenes der Tradition zunehmend in den Hintergrund.⁶⁶⁸ Gerade um 1840 galt die Originalität in der Musik als dringliches Gebot, dem es allerdings einer präzisen Auslegung und Terminologie ermangelte. Die damals kurrente Problematik, als Komponist einer verbreiteten Forderung nachkommen zu müssen, deren Inhalt relativ schwammig war, greifen drei praktisch zeitgleich entstandene Abhandlungen auf: Ein kurzer Artikel des Dichters und Musikers Carl Borromäus von Miltitz in der *AmZ* lieferte einen ersten Anstoss, den Begriff der Originalität adäquater und weniger inflationär zu verwenden.⁶⁶⁹ Miltitz kritisiert den leichtfertigen Umgang mit der Parole und unternimmt sogleich einen ganz pragmatischen Versuch, Möglichkeiten der Originalität kompositorisch konkret aufzuzeigen, um von der philosophischen Unbestimmtheit wegzukommen. Sehr ähnliche Überlegungen stellt wenig später Schilling an, der das Schlagwort in sein *Universal-Lexicon der Tonkunst* aufnimmt.⁶⁷⁰ Auch er beklagt sich über den Umstand, dass keine der Hauptbedingungen schöner Kunst so oft in den Mund genommen, mitunter durch unmusikalische Musikrichter geradezu missbraucht und dennoch so wenig verstanden werde.⁶⁷¹

In diesen zwei Abhandlungen klingt schon die Schwierigkeit der Terminologie an: Anverwandte Wörter oder Synonyme wie Charakter, Ursprünglichkeit, Authentizität oder gerade die bei Gade häufig vorkommende Eigentümlichkeit sind teils kaum sauber zu trennen und wurden von den Zeitgenossen terminologisch auch nicht wirklich konsequent gehandhabt. Sowohl Miltitz wie auch Schilling plädierten aber dafür, den Begriff Originalität vornehmlich durch die Eigentümlichkeit zu bezeichnen, womit sie das künstlerisch Eigene und die Verschiedenartigkeit gegenüber anderen Kunstwerken mittels Einzigartigkeit hervorheben und von der Problematik einer gekünstelt-gesuchten Originalität wegkommen

⁶⁶⁸ Hermann Danuser, *Versuch über Mahlers Ton*, in: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1975, S. 46-79, hier S. 46f.

⁶⁶⁹ Carl Borromäus von Miltitz, *Ueber Originalität in der Musik*, in: *AMZ*, Jg. 40, Nr. 37, 12. September 1838, Sp. 601-606.

⁶⁷⁰ Friedrich Gustav Schilling, s.v. *Originalität*, in: *Encyklopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 5, Stuttgart 1841, S. 305-307.

⁶⁷¹ Schilling, s.v. *Originalität*, 1841, S. 305.

wollten. An diese Überlegungen knüpft auch Ferdinand Hand in seiner *Ästhetik der Tonkunst* an, wo er sich aus denselben Beweggründen mit der Frage der Originalität beschäftigt. Seine ausführliche Analyse thematisiert ebenfalls die Problematik der reinen Innovation, die aufgrund ihrer Negation der Tradition zur Originalitätssucht verführe und die Wertschätzung für exemplarische Errungenschaften vernachlässige.⁶⁷² Trotzdem bleibt die Originalität bei Hand die erstgenannte Forderung: Nur durch sie kann der Künstler dieselbe Autonomie erlangen wie sein Kunstwerk, das unmittelbar aus dem schaffenden Geiste hervorgegangen⁶⁷³ sein muss.

Mit diesen theoretischen Überlegungen ist die Anerkennung der Originalität bei Gade absolut kompatibel. Einerseits erkannten Schumann und die Zeitgenossen, dass Gade sehr wohl auf bewährte Modelle rekurrierte, womit das Moment der Bewahrung gewährleistet war. Andererseits wurde die Originalität bei ihm massgeblich aus der topographischen Herkunft hergeleitet und damit schon als in der Persönlichkeit verankert vorgestellt. Durch das Aufwachsen in der nordischen Sphäre bekam Gade auf gleichsam natürliche Art eine unverwechselbare und echte Eigenart einverleibt, die sich unmittelbar zum Ausdruck bringt. In solche Vorstellungen ist unstreitig noch die von Herder vorgebrachte These eines „Volksgeistes“ involviert, wenngleich der Gedanke von der Herleitung einer individuellen Künstlerpersönlichkeit aus einem genealogischen Konstrukt ziemlich paradox anmutet.⁶⁷⁴ Inwieweit die Verknüpfung von Originalität und Herkunft bei Gade aus dem prägenden Hörerlebnis etwa der Ersten Sinfonie oder der Ossian-Ouvertüre resultierte, also musikimmanenten Ereignissen geschuldet war, oder durch die Existenz präformierter Klischees erfolgte, lässt sich allerdings nicht entscheiden, ist wahrscheinlich aber auch gar nicht relevant. In der Unbestimmbarkeit der Kausalität macht sich die diskursive Vertracktheit bemerkbar, in der sich vorgeformte und neugewonnene Eindrücke gegenseitig stimulieren.

Um die Frage der Originalität im spezifischen Fall präziser kontextualisieren zu können, gilt es, die gattungstechnische Situation zu berücksichtigen, da gerade innerhalb der Sinfonik in dieser Zeit das Verlangen nach einer künstlerischen Individualität, die dem ästhetischen Rang der Sinfonie gerecht zu werden vermochte, besonders akut auftrat. Das Problem der Sinfonie nach Beethoven erforderte eine Persönlichkeit, die genügend kompositorische Eigenständigkeit besass, um auf dem sinfonischen Erbe aufbauen und neue, allgemeingültige Lösungsansätze aufzeigen zu können. Wie sehr Beethovens sinfonisches Vermächtnis auf der

⁶⁷² Hand, *Aesthetik der Tonkunst*, 1841, S. 119ff.

⁶⁷³ Hand, *Aesthetik der Tonkunst*, 1841, S. 115.

⁶⁷⁴ Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, 1980, S. 30.

Nachfolgeneration lastete und zeitweise zu geradezu krampfhaften Anstrengungen führte, aus der gegebenen Situation auszubrechen, dokumentiert der 1835 in Wien veranstaltete Sinfonienwettbewerb.⁶⁷⁵ Wenngleich die Menge an eingelieferten Beiträgen mit 57 Exemplaren erstaunlich hoch war, hielt sich die Qualität auf einem bescheidenen Niveau, der Einfluss Beethovens blieb allerorten spürbar, und viele der beigefügten Devisen gaben den dilettantischen Lehrling zu erkennen. Im Grunde war das Problem der Originalität dem Wettbewerb selbst inhärent: Eine neue sinfonische Individualität konnte weder durch einen festgelegten Zeitpunkt noch durch einen richterlichen Urteilsspruch herangezuchtet werden. So erstaunt es wenig, wenn selbst Franz Lachners Preiswerk, eine *Sinfonia passionata*, ausserhalb Wiens kaum Ausstrahlungskraft zu entwickeln vermochte und stattdessen von Schumann mit einer bissigen Kritik bedacht wurde.⁶⁷⁶ Andererseits muss aber klargestellt werden, dass die Hinterlassenschaft der Wiener Klassik nicht einfach eine bloss belastende, von einer schieren Ausweglosigkeit getragene Verunsicherung bedeutete ó das wäre eine falsche oder zumindest einseitige Schlussfolgerung. Denn vielmehr wirkte sie gerade auch anregend und anspornend. Anders lässt sich die Vielzahl an Wettbewerbseinsendungen nicht erklären. Auch die in Zeitschriften und Lexika geführten ästhetisch-theoretischen Auseinandersetzungen bekunden eine lebhafte und durchaus nicht von Resignation durchtränkte Beschäftigung mit der Sinfonie und ihrem ästhetischen Stellenwert.⁶⁷⁷ Allein das Potenzial zu einem dauerhaften, auf nachhaltigen Innovationen gründenden Erfolg war wenigen vorbehalten.

Nur vor diesem Hintergrund wird vollends verständlich, wieso Gade immer wieder mit den Stichworten der Originalität oder Eigentümlichkeit konfrontiert wurde. Schon seine ersten Sinfonien bezog man in die bestehende Debatte ein, der sich Gade natürlich auch bewusst stellte, und in der es galt, sich durch Individualität nicht nur von den bestehenden Meisterwerken, sondern auch von den zeitgenössischen Mitstreitern abzuheben. Idealerweise bildeten dabei die Individualität des Kunstwerks und der Persönlichkeit eine organische, untrennbare Einheit.⁶⁷⁸ Bei Gade war diese Einheit aufgrund der Andersartigkeit, die sich

⁶⁷⁵ Für das Folgende vgl.: Ulrich Konrad, *Der Wiener Kompositionswettbewerb 1835 und Franz Lachners Sinfonia passionata ÷ Ein Beitrag zur Geschichte der Sinfonie nach Beethoven*, in: Augsburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, Franz Krautwurst (Hrsg.), Jg. 3, Tutzing 1986, S. 209-239; sowie: Oechsle, *Symphonik nach Beethoven*, 1992, S. 11ff.

⁶⁷⁶ Zu den hintergründigen Motiven von Schumanns Verriss: Konrad, *Der Wiener Kompositionswettbewerb 1835*, 1986, S. 220ff.

⁶⁷⁷ Vgl. dazu: Oechsle, *Symphonik nach Beethoven*, 1992, S. 39-48.

⁶⁷⁸ Friedemann Kawohl, *Originalität, Charakteristik und Eigentümlichkeit. Zur Begriffsbildung in Ästhetik und Urheberrecht des frühen 19. Jahrhunderts*, in: Individualität in der Musik, Oliver Schwab-Felisch u.a. (Hrsg.), Stuttgart 2002, S. 295-306, hier S. 295.

sowohl auf seine Nationalität wie auf seine Musik beziehen liess, für alle evident. Der šnordische CharakterŃ resultierte bei ihm gleichsam aus einer inneren Notwendigkeit und schaffte die wesentliche Differenz zu allem Bisherigen und Gleichzeitigen. Oder umgekehrt: Jene Mittel, die die deutlichste Devianz von der Konvention aufwiesen, wurden als nordisch verortet. Daraus speiste sich sodann die Auszeichnung, ein originaler Komponist zu sein. Gerade für Schumann bildete die Hinwendung eines Komponisten zu einem spezifischen Nationalstil eine elementare Bedingung für gute Musik. War eine eindeutige Zuordnung nicht möglich, warf er dem entsprechenden Werk ó so eben auch Lachners Preissinfonie ó jeweils vor, šstillosŃ zu sein, was freilich einem Mangel an Eigentümlichkeit gleichkam.⁶⁷⁹ Die Selbstverständlichkeit, mit der man dabei Nationalstile eruierte, wurde gar nicht erst hinterfragt.

Doch nicht allein die faktische Abweichung von anderen Beiträgen zur Sinfonik oder das Vorhandensein eines bestimmten, in diesem Fall neuen Nationalstils waren bei Gade ausschlaggebend: Entscheidend war vor allem auch das Wie. Und dieses Wie lag darin, dass Gade seine Erste Sinfonie mit einer volkstümlichen und liedhaften Ausdrucksweise auflud, die in der monumentalen Gattung ein absolutes Novum war, weshalb Schumann eben von šganz originellen MelodienweisenŃ sprach, die so šin den höheren Gattungen der InstrumentalmusikŃ bisher unbekannt gewesen seien. Wie Oechsle betont, gilt es gerade solche Momente nicht nur auf blosser Abweichungen von der Norm zu reduzieren, sondern auch das ihnen innewohnende Innovationspotenzial zu erkennen, das durchaus zu einer Entwicklung im kompositorischen Denken führen konnte.⁶⁸⁰ Hier kam Gade eine Vorreiterrolle zu, die ungeahnte Potenziale offenlegte und zu unabsehbaren Konsequenzen führen sollte. Dass man eine derartige Novität als ein Produkt von Originalität empfand, ist nur logisch.

Betrachtet man schliesslich die konkrete kompositorische Ebene, dann löste Gade hier sämtliche Forderungen ein, die Miltitz einige Jahre zuvor gestellt hatte. Dieser nannte vier Kategorien, innerhalb derer sich ein Komponist als eigentümlich oder original auszeichnen könne: in der Charakterauffassung eines Stückes, der Erfindung von Melodien, der Gestaltung der harmonischen Begleitung und in der Instrumentierung.⁶⁸¹ Alle vier Parameter vereinigen sich auch in Gades Frühwerk, und weil man diese Mittel ausserdem für authentisch hielt, waren sie eben original und nicht bloss originell. Mit Ausnahme der Instrumentierung, in der

⁶⁷⁹ Konrad, *Der Wiener Kompositionswettbewerb 1835*, 1986, S. 220f.

⁶⁸⁰ Oechsle, *Der šnordische TonŃ als zentrales musikgeschichtliches Phänomen*, 2010, S. 246.

⁶⁸¹ Miltitz, *Ueber Originalität in der Musik*, 1838, Sp. 602.

man ihm bis zuletzt eine grosse Meisterschaft attestierte, verlor Gade jedoch das Prädikat der Originalität nach und nach. Mit der Aufgabe des nordischen Idioms verschwanden auch die merkwürdigen harmonischen und melodischen Eigenheiten. Insofern könnte man durchaus mit Brendel von *seitabliegenden* Neuerungen sprechen, da diese nicht in einem Gesamtstil aufgingen. Vielmehr bewegten sich die pikantesten harmonisch-melodischen Einfälle in einem geschlossenen Rahmen, innerhalb von Stilziten, die wiederum in den sinfonischen Ablauf eingebettet waren. Gerade bei der Hinwendung zum klassizistischen Stil erwiesen sie sich als nicht übertragbar. Die Tendenz zu kantabler Themengestaltung behielt Gade zwar bei, doch war sie nun klassischen Konventionen unterworfen. Als Reminiszenz blieben die Häufung plagaler Kadenzen und die fast ausschliesslich diatonische Melodieführung.

Weil anfänglich alle Neuerungen weitgehend unter dem Etikett des Nordischen subsumiert worden waren, blieb nach Abzug dieser Eigenschaft nicht mehr viel an Originalität übrig *ó* sie entfiel quasi mit dem Nordischen. Dafür traten nun die als Schwäche aufgefassten Aspekte umso schärfer zu Tage: Gades Vernachlässigung der kontrapunktischen und motivisch-thematischen Arbeit wurde ihm zusehends in der Kritik zum Verhängnis. Die klarsichtige, wohlproportionierte und anmutige Schreibweise vermochte nicht als gleichwertiger Ersatz zu funktionieren, stattdessen erfuhren die Bezüge zur Leipziger Ästhetik eine negative Aufladung, weil sie sich sozusagen mit der Nationalität nicht vertrugen. Selbst die späte Rückkehr zum einstigen Stil nützte Gade wenig, denn die Selbstreproduzierung war mit dem Originalitätsgedanken genauso wenig vereinbar, weshalb er nunmehr als Kopist seiner selbst erschien. Hinzu kam eben, dass der Effekt des angeblich Nordischen einer zeitlichen Abnutzung unterlag und zum Teil nachträglich gar als modische Erscheinung deklariert und abgetan wurde.

Die praktisch automatische Kopplung der Originalität an das Nordische liess Gade letztlich wenig Freiraum, sie führte ihn in eine Aporie, aus der es aufgrund der Diskurszwänge kaum ein Entrinnen gab. Die hier geleistete Analyse dürfte aber hinlänglich aufgezeigt haben, dass es in seinen Werken durchaus auch eine Originalität abseits der Nördlichkeitskonstruktionen zu entdecken gibt, eine von der Nationalitätsfrage losgelöste. Wegen der Fokussierung auf das Nordische blieben den Rezensenten, so scheint es, andere Eigenheiten entweder verborgen oder wurden für nicht nennenswert befunden. Ebenso verstellte die spätere Verengung auf Mendelssohn und die Leipziger Ästhetik als Vorbilder den Blick auf weitere Komponisten wie Schumann, Schubert, Beethoven, später Wagner und Liszt, von denen Gade gleichfalls in produktiver Aneignung Anregungen aufgenommen und in sein eigenes Idiom integriert hatte.

Individuelle Lösungen begegnen besonders auf formaler Ebene, was freilich seine Ursache im spezifischen Stil hat, in der Tendenz zu ausladenden Melodiebögen und in der geringen motivisch-thematischen Elaboration: Indem Gade innerhalb der Sonatenexposition mit drei oder gar vier Themen operierte, machte er aus dieser Not gewissermassen eine Tugend. Dabei verfeinerte er sein Form-Modell stetig und fand gerade in der Dritten Sinfonie zu einer überzeugenden Synthese, die thematische Varietät mit kompakter Prozessualität verschränkt. Wenn in den frühen Sinfonien die Form als schwach kritisiert wurde, dann wohl, weil für den Hörer die herkömmliche Dualität aufgegeben worden war und dem durchführenden Mittelteil zu wenig Gewicht zufiel ó man scheint bei der Form zu einer konservativeren Haltung geneigt zu haben. Ein weiteres Innovationsfeld markieren ferner die Scherzo-Sätze, wo Gade zum Teil deutlich von den gängigen Typen abwich und hinsichtlich Form und Inhalt interessante Alternativen aufzeigte ó was von den Kritikern vereinzelt auch erkannt und positiv aufgenommen wurde. Ansonsten erwiesen sich die individuellen Formdispositionen aber nicht gerade als nachhaltige Optionen. Als geschichtlich wirkmächtige Neuerung stellte sich schliesslich allein die Integration eines regional-volkstümlichen Idioms in den sinfonischen Prozess heraus, und wenn man bei der Form bleiben will, so zeichnete sich am meisten die Konzeption der Anfangstakte als folgenreiche Idee aus, wo eben in Anlehnung an Schuberts C-Dur-Sinfonie die Idee einer externen Einleitung potenziert wird, indem die formale Auslagerung zugleich mit externer Substanz, mit sinfonisch fremdem Material ausgestattet wird. Analoge Konzepte etwa in Tschaikowskis Zweiter Sinfonie von 1872 (*Kleinrussische*) oder in Stanfords Dritter Sinfonie von 1887 (*Irische*), wo der nationale Anspruch jeweils mit einer volkstümlichen Melodie gleich zu Beginn exponiert wird, referieren letztlich ó ob bewusst oder unbewusst ó auf Gade, der dieses Modell prototypisch formuliert hatte.

9.2.) Der politische Diskurs: die „Nationalität“

Ohne Gade wäre die Entwicklung der nationalen Sinfonik zweifellos anders verlaufen; er war es, der dazu den Anstoß gegeben und die ersten Impulse geliefert hatte. Dennoch tritt spätestens um 1900 die paradoxe Situation auf, dass Gade zwar einhellig als Begründer der sogenannten „nationalen Schulen“ angesehen, seine Musik aber überhaupt nicht mehr als national empfunden wird. Das lag freilich nicht an einer fehlenden Empfänglichkeit für das Nationale. Vielmehr zeigt die Diskrepanz zwischen historischer Anerkennung und gegenwärtigem Hörerlebnis treffend auf, wie sehr das als national Wahrgenommene ein „geschichtlich veränderliches Moment“⁶⁸² darstellt, das nicht allein auf werkimmanente Faktoren ruht, sondern massgeblich mit dem Entstehungskontext und der kompositorischen Entwicklung zusammenhängt. Was Anfang der 1840er Jahre für Furore sorgte, weil es mit nichts Bestehendem vergleichbar war und daher als Ausdruck nationaler Subjektivität ausgelegt werden konnte, wirkte vor dem Hintergrund eines inzwischen durch Komponisten wie Wagner, Bruckner oder gar Strauss und Mahler erweiterten Ausdrucksspektrums als ziemlich objektiver Klassizismus. Mit der zeitlichen Distanz hatte sich das Wahrnehmungssensorium so verändert, dass es aufgrund des breiteren Erfahrungshorizontes für Differenzen innerhalb einer früheren Stilepoche weniger empfindlich geworden war. Je weniger Aktualität eine musikalische Epoche in der Gegenwart besitzt, umso mehr kommt bekanntermassen die Kompetenz zur Erkennung von deren Schlüsselmerkmalen abhanden. Daher trat bei Gade je länger desto mehr die stilistische Verwandtschaft zu Mendelssohn und seinem Umfeld in den Vordergrund, bis diese Parallelität zur bestimmenden Orientierungsmarke wurde.

Die Verbindung Gades zum sinfonischen Nationalismus über die Wirkmächtigkeit seines Modells ist ein historisches Faktum. Es bleibt aber die Frage, ob der Komponist mit einer entsprechenden Intention an die Ausarbeitung seiner Werke ging und inwieweit der sozio-politische Kontext der frühen Schaffensperiode für ihn und für die Rezeption eine Rolle spielte. Im Anschluss an Dahlhaus soll hier der Nationalismus als Funktions- und nicht als Substanzbegriff fungieren, um seiner vernünftig habhaft werden zu können.⁶⁸³ Da zudem das Nationale in der Gade-Rezeption ohnehin mit dem „Nordischen“ praktisch gleichgeschaltet wurde, also quasi dessen Ableitung bildete, soll die Frage nach einer werkinternen Qualität grundsätzlich in das letzte Diskurskapitel ausgelagert werden. Konkrete Identifikationen von

⁶⁸² Dahlhaus, *Die Idee des Nationalismus in der Musik*, 1974, S. 75.

⁶⁸³ Dahlhaus, *Die Idee des Nationalismus in der Musik*, 1974, S. 83.

šnationalenō Stellen sind in den Rezeptionsdokumenten sowieso ziemlich rar. Auch diesmal hing die Etikettierung mehr mit Vorstellungen von einem im Werk produktiv zum Ausdruck gelangenden šVolksgeistō und mit dem Eindruck, eine authentische Künstlerindividualität vor sich zu haben, zusammen.

Der Nationalismus als Funktionsbegriff zielt vor allem auf den historischen Augenblick und die in dem Moment gültigen Rezeptionseinstellungen. Verfolgt man die politisch-kulturellen Umstände in Kopenhagen während Gades früher Schaffensperiode, dann machen sich verschiedene nationale Tendenzen bemerkbar, die nicht zuletzt allgemein das künstlerische Schaffen beeinflussten. Eine prägnante Skizze dieses gesellschaftspolitischen Umfelds liefert bereits Celenza, die jedoch ziemlich pauschal und wenig einleuchtend von einer politischen Phase des Nationalismus in der ersten Hälfte und einer kulturellen Phase in der zweiten Phase des 19. Jahrhunderts spricht.⁶⁸⁴ Die ersten Anstöße zu einer intensivierten Beschäftigung mit der dänischen Identität gehen auf die unmittelbare Zeit nach den napoleonischen Kriegen zurück.⁶⁸⁵ Eine in dieser Hinsicht aus der Geschichte Dänemarks kaum wegzudenkende Figur ist Nikolai Frederik Severin Grundtvig (1783-1872), der als Theologe, Dichter, Philosoph, Historiker, Politiker und Pädagoge ó praktisch das gesamte skandinavische Volkshochschulwesen geht in seinen Grundstrukturen auf Grundtvig zurück ó im Rückgriff auf Herder vom bisherigen Denken in geographischen Grenzen wegkommen wollte und deswegen auf die geschichtlichen und besonders sprachlichen Wurzeln, auf die innere Zusammengehörigkeit als Besinnungsmoment pochte.⁶⁸⁶ Mit seinen einflussreichen Schriften, die überwiegend im Zeitraum von 1810-1840 erschienen, prägte er nicht nur grosse Autoren wie Adam Oehlenschläger oder Bernhard Severin Ingemann, sondern wirkte gleichermaßen auf die anderen Künste ein. Neben der Auseinandersetzung mit der nordischen Mythologie, den Übersetzungsarbeiten zu Beowulf, Snorri und Saxo war es vornehmlich Grundtvigs Stilisierung der Volksdichtung zum Jungbrunnen dänischer Kultur, die weitherum produktive Konsequenzen zeitigte.

Die Debatte um eine nationale Kunst und Identität brachte im Grunde zwei gangbare Identitäts-Konzepte hervor: Während sich beispielsweise der Chemiker und Physiker Hans Christian Ørsted 1836 mit einer Schrift über *Danskhed* an eine Charakterisierung des dänischen Volkes wagte, also im Grunde den Versuch einer Identitätsbestimmung unternahm, und dabei die dänische Natur als wesentlich formbildend erachtete, postulierte der

⁶⁸⁴ Vgl.: Celenza, *The Early Works of Niels Gade*, 2001, S. 179-190.

⁶⁸⁵ Siehe dazu auch das Kapitel *Der neue Topos der Lieblichkeit*, S. 207f.

⁶⁸⁶ Dazu weiterführend: Thodberg Christian, Thyssen Anders Pontoppidan (Hrsg.), *N.F.S. Grundtvig. Tradition und Erneuerung*, Eberhard Harbsmeier (Übers.), Kopenhagen 1983.

Kunsthistoriker Niels Laurits Høyen 1844 in der Abhandlung *Om Betingelserne for en skandinavisk Nationalkonsts Udvikling* die Schaffung einer Nationalkunst, die auf der gesamtnordischen Geschichte und Kultur fussen müsse.⁶⁸⁷

Das wachgerufene Bewusstsein für das eigene ó ob nun allgemein nordische oder spezifisch dänische ó Traditionsgut lässt sich nicht zuletzt an der stetig wachsenden Publikation von Volksliedsammlungen ablesen, die gerade ab 1840 vermehrt auch mit musikalischen Bearbeitungen ausgestattet waren. Erwähnt sei etwa Weyses *Halvtredsindtyve gamle Kæmpeviser-Melodier harmonisk bearbejdede* von 1840. An der Spitze dieser Tendenz stand aber A.P. Berggreen, auf dessen Rolle als Lehrer Gades und vehementer Propagator von Volksmelodien an anderer Stelle bereits eingegangen worden ist.⁶⁸⁸ Die direkte Verbindung zu den politischen Bewegungen äussert sich bei ihm in der ersten Publikation von 1840, den *Melodier til de af ð Selbskabet for Trykkefrihedens rette Brug ð udgivne fædrelandshistoriske Digte*, also den Melodien zu den vaterländischen Liedern, die die *Gesellschaft für den rechten Gebrauch der Druckfreiheit* herausgegeben hatte. Hinter dieser Organisation steckte ein heterogenes Spektrum an politischen Positionen, die aber allesamt auf aufklärerischen, liberalen Idealen basierten. Die Umstände der Gründung dieser Gesellschaft führen geradewegs in die politischen Verwicklungen des Vormärz.⁶⁸⁹

Ausgelöst durch die Pariser Julirevolutionen regten sich auch in Schleswig und Holstein liberale Strömungen, die nach einer eigenen Verfassung und mehr Autonomie verlangten. Dazu kam für den dänischen König der Druck von aussen: Als Mitglied des Deutschen Bundes hatte Schleswig-Holstein gemäss den Vereinbarungen vom Wiener Kongress das Recht auf eine Ständeversammlung, und Friedrich VI. als Verwalter des Landes hatte bisher die Umsetzung dieses Versprechens hinausgezögert. Doch die neue Situation zwang den ängstlichen König zum Handeln, worauf es im Frühjahr 1831 endlich zur Einrichtung der *Ratgebenden Stände* kam. Freilich gab es zunächst eine ganze Reihe an praktischen Details zu klären, so dass die Wahl der Ständevertreter erst 1834 vonstattenging. Das Elektionsprozedere war begleitet von einer breiten und teils hitzigen Diskussion, wobei sich das neugewonnene öffentliche Selbstbewusstsein der Bürgerschicht in liberalen Zeitungen widerspiegelte, in denen bisweilen radikale Botschaften den Weg zum Druck fanden. Ein besonders aufmüpfiges Votum in der *Fædrelandet* zog Ende 1834 allerdings den Unmut Friedrichs auf

⁶⁸⁷ Vgl. dazu ausführlicher: Jensen, *Gade og den nationale tone*, 1992, besonders S. 196-219.

⁶⁸⁸ Siehe das Kapitel *Das Kopenhagener Vorspiel*, S. 15f.

⁶⁸⁹ Für das Folgende siehe: Roar Skovmand, *Die Geburt der Demokratie 1830-1870*, in: Geschichte Dänemarks 1830-1939. Die Auseinandersetzungen um nationale Einheit, demokratische Freiheit und soziale Gleichheit, Olaf Klose (Übers.), Neumünster 1973, S. 13-208, hier besonders S. 50-64.

sich, worauf er den Redaktor arretieren und eine Verschärfung der Zensurbestimmungen vorbereiten liess. Weil eine spontane Petition zahlreicher namhafter Bürger nicht fruchtete und die Einschränkung der Pressefreiheit Realität wurde, formierte sich als Reaktion darauf eben die *Gesellschaft für den rechten Gebrauch der Druckfreiheit*. Die zuvor erwähnte Anthologie vaterländischer Gedichte gehörte zu ihren auflagestärksten Drucken und basiert auf einer chronologischen Zusammenstellung historisch-nationaler Ereignisse, die gleichsam teleologisch auf ein Gedicht über den 28. Mai 1831 zuläuft ó das Datum, an dem die Einführung der Provinzialstände erfolgte.⁶⁹⁰

Solchen geschichtlichen Entwicklungen konnte sich auch Gade nicht entziehen, zumal auch der *Musikforeningen* Ausdruck des sich öffentlichen Raum verschaffenden Bürgertums war und dessen erste eigene Konzertinstitution bildete.⁶⁹¹ In Kopenhagen stand Gade im Zentrum der politischen Aktivitäten, und diese gewannen in den 1840er Jahren an zusätzlicher Brisanz. Seine aktive Beteiligung an der künstlerischen Fruchtbarmachung von Identität und damit auch Nationalität dokumentiert sich in der eingehenden Beschäftigung mit den alten Volksweisen. Und dass er für die Sammlung Berggreens insgesamt fünf Melodien beisteuerte, darunter jene zu *Kong Valdemars Jagt*, involvierte ihn indirekt in die politische Dimension. Ein weiteres Indiz für die Partizipation am Identitätsdiskurs sind die Runen, mit denen er das Abschlussdatum seiner ersten drei Sinfonien markierte. Die Beschäftigung mit diesen mythischen Chiffren einer entfernten Vergangenheit erlebte just in dieser Zeit aufgrund neuer Befunde (die sich aber bald als irrtümlich erweisen sollten) eine Blütezeit.⁶⁹²

Insofern sind Gades Frühwerke eindeutig Produkte, die aus dem geistigen Klima eines liberalen Nationalismus hervorgegangen sind. Trotzdem gilt es das Verhältnis zum Nationalismus zu relativieren: Der politische Diskurs wird zwar in den Werken untergründig greifbar, doch ist eine Intention, explizit nationale Musik zu komponieren, keineswegs vorhanden. Gade griff in seinen Liedparaphrasen gerade nicht auf eine nationale Tradition zurück, sondern erfand neue Weisen oder bediente sich bei alten, die selbst in Dänemark niemand mehr kannte.⁶⁹³ Die poetische Wirkung hatte klar Vorrang vor einer nationalen, daher konnte Gade auch problemlos eine altdänische šKämpenweiseö für ein schottisches Sujet verwenden und mit einem Uhlandschen Motto verbinden. Die breite Lektüre deutscher Dichter und die Ausrichtung an deutschen Vorbildern beim Kompositionswettbewerb

⁶⁹⁰ Oechsle, *Symphonik nach Beethoven*, 1992, S. 64.

⁶⁹¹ Finn Mathiassen, *Nationalismus und nationale Eigenart in der dänischen Musik des 19. Jahrhunderts. Einige vorläufige Erwägungen*, in: Beiträge zur Musikwissenschaft 14, 1972, S. 315-322, hier S. 319.

⁶⁹² Niels Bo Foltmann im Vorwort zu: Niels W. Gade, *Sinfonie Nr. 3*, 2000, S. XI (Fussnote 4).

⁶⁹³ Zum Begriff der šnationalen Traditionö siehe: Zofia Lissa, *Über den nationalen Stil in der Musik*, in: Aufsätze zur Musikästhetik. Eine Auswahl, Berlin 1969, S. 229-261, hier S. 251f.

bezeugen ausserdem eine ästhetische Offenheit, die letztlich auch die Bereitschaft enthielt, den Šnordischen Ton÷einmal aufzugeben. ŠEin stolzer Gedanke, Komponist für Alle zu sein, von Allen verstanden zu werden!ö ó wer solche Worte von sich gibt, ist weit davon entfernt, ein engstirniger Nationalist zu sein.⁶⁹⁴ Gerade der Kosmopolitismus aber, der lange Aufenthalt in Leipzig und die Beschäftigung mit deutschen Vorbildern, gereichte ihm in Dänemark nicht nur zum Vorteil. Dort war das Verlangen nach einer nationalen Musik gross:

ŠDabei ist nur eines zu wünschen: dass der Künstler in seiner Nationalität nicht etwa untergehe, daß seine *nordische* Phantasie [í] sich reich und vielgestaltig zeige, dass er auch in [í] Sphären der Natur und des Lebens seinen Blick werfe.ö⁶⁹⁵

Schumanns Originaltext wurde nur wenige Wochen nach seinem Erscheinen in der dänischen *Fædrelandet* zitiert, aber mit kleinen Umformulierungen respektive Auslassungen versehen (hier kursiv gesetzt). Die Nuancen sind gering, und doch wird dadurch deutlich, wie man Schumanns Forderung ausgelegt haben wollte. Der Künstler soll neben seiner nordischen Phantasie den Blick nicht in *andere* Sphären werfen, wie das Schumann ursprünglich postuliert hatte, sondern Natur und Leben unter Beibehaltung des Nordischen auskundschaften. Aus einer solchen Rezeptionseinstellung wird klar, weshalb man Gades Erster Sinfonie vorwerfen konnte, sie sei zu sehr von Mendelssohn geprägt.⁶⁹⁶ Es war eine Frage der Filterung, eine Frage nach der Gewichtung der Einflüsse. Die Skepsis rührte freilich auch daher, dass der Ursprung sowohl des durchschlagenden Erfolgs als auch des Šnordischen Tons÷ in der deutschen Rezeption lag. Aus solchen Gründen behielt man in Kopenhagen anfänglich Gade gegenüber eine gewisse kritische Distanz, derweil Hartmann mit seiner Šnordischen÷Musik zu Oehlenschlägers Dramen und der Oper *Liden Kirsten* zum gefeierten Nationalkomponisten avancierte. Erst der langfristige Aufenthalt in der Heimat und die Erhitzung der politischen Atmosphäre durch die beiden Kriege wendeten allmählich die eingenommene Position. Die nationale Verehrung förderten auch spätere Werke wie etwa *Erlkönigs Tochter*, wo Gade einen explizit dänischen Stoff aufgriff und mit dem Idiom schlichter Volksweisen kombinierte. Gleichwohl konnte er in dieser Hinsicht nicht mit Hartmann konkurrenzieren, noch Jahre später warfen ihm gewisse Kreise vor, ein

⁶⁹⁴ Brief Gades an seine Eltern, Leipzig 27. Oktober 1843, in: Gade (Hrsg.) *Niels W. Gade*, 1894, S. 45.

⁶⁹⁵ *Fædrelandet*, 23. Januar 1844, zitiert nach: Jensen, *Niels W. Gade og den nationale tone*, 1992, S. 242 (eigene Übersetzung). Originaltext: ŠEet er kun at ønske: at Konstneren ikke maa bukke under for sin Nationalitet, at hans nordiske Phantasi maatte vise sig mangesidig og rig, at han ogsaa maatte kaste sit Blik paa Naturens og Livets Sphærer.ö

⁶⁹⁶ Siehe dazu das Kapitel *Die Leipziger Sensation*, S. 26f.

„Deutschthümleŕ“ zu sein.⁶⁹⁷ Wenn der dänische Musikhistoriker Angul Hammerich davon spricht, Gade sei nach der Rückkehr aus Leipzig bis zu seinem Tod der anerkannte, unangefochtene Führer des ganzen dänischen Musiklebens“ gewesen, dann entspricht das einer Zurechtbiegung, die zugleich das Bemühen bekundet, Gade zum Nationalkomponisten zu stilisieren.⁶⁹⁸

Demgegenüber wurde das Frühwerk in Leipzig, wo der Blickwinkel gewissermassen von aussen kam, auf Anhieb als nationale Musik begriffen. Zwar müsste man präzisieren, dass damit weniger eine politische Dimension im engeren, funktionalen Sinne gemeint war als vielmehr ein musikalischer Charakter im Sinne einer künstlerisch zum Ausdruck gelangenden Nationalität. Schumann, der auch zu dieser Begrifflichkeit den Anstoss gegeben hatte, schrieb meistens von einem nationellen Element“, das eben  um den Bezug zur kompositorischen Substanz zu verdeutlichen  mit der Zeit monoton wirken könne. Und doch impliziert dieser Begriff etwas anderes als das Nordische“, bezeichnet mehr als eine topographische Verortung. Eine politische Konnotation war damit unweigerlich gegeben, und insofern handelt es sich bei dieser Terminologie um ein Symptom seiner Zeit.

Das Denken in Nationen beherrschte die vormrzliche Stimmung, und gerade in Sachsen mit Dresden und Leipzig als geistigen und agitatorischen Zentren Deutschlands, wo auch die turbulenten Ereignisse in Polen unmittelbar spürbar waren,⁶⁹⁹ konnte ein solches Rezeptionsmuster kaum einer Zufälligkeit entspringen. Schumann selbst war bekanntlich lebhaft interessiert an den politischen Entwicklungen, traf sich mit Geistesverwandten zu wöchentlichen Gesellschaften. Wenn er in seinem Gade-Porträt von den nationellen Bestrebungen“ spricht, die sich von der deutschen Musik emanzipieren wollten, und Gade mit Chopin, Bennett und Verhulst als Vertreter ihres Vaterlandes bezeichnet, dann widerspiegelt sich darin der zeitpolitische Diskurs. Ohnehin galten in der gängigen Sichtweise gerade die an der europäischen Peripherie gelegenen Länder Skandinaviens als ausgeprägt national: Die Skandinavier besitzen bekanntlich ein stark entwickeltes, fast bis zur Starrheit gehendes Nationalgefühl und betonen dasselbe, namentlich dem Auslande gegenüber, mit großem Nachdruck.“⁷⁰⁰ Spitta erklärte das damit, dass diese sich das Gefhl für die nationale Eigenart, das wir erst wieder in uns großziehen mußten, [] immer gewahrt gehabt“

⁶⁹⁷ ADMZ, Jg. 8, Nr. 17, 29. April 1881, S. 151 (Korrespondenz aus Kopenhagen).

⁶⁹⁸ Angul Hammerich, *Niels W. Gade*, in: *Die Musik*, Jg. 3, Bd. 12/4, Bernhard Schuster (Hrsg.), Berlin, Leipzig 1903/04, S. 290-301, hier S. 297.

⁶⁹⁹ Vgl. dazu: Reiner Gross, *Geschichte Sachsens*, Leipzig 2001, S. 200-228.

⁷⁰⁰ SfmW, Jg. 37, Nr. 8, Januar 1879, S. 114.

hätten.⁷⁰¹ Derlei Annahmen erleichterten fraglos das Empfinden einer aus diesem Raum stammenden Musik als besonders heimatbezogen. Jedenfalls bestimmten die historischen Ereignisse und Anschauungen die Gade-Rezeption mit, und möglicherweise waren gerade diese Rezeptionseinstellungen mit dafür verantwortlich, dass man angesichts des Frühwerks von einem nordischen und nicht von einem dänischen oder ossianischen Charakter sprach ó als Deutscher konnte man sich vorbehaltlos darin wiederfinden, er bot ein Identifikationspotenzial. Ein Šssianischer÷ oder Šdänischer÷ Ton wäre demgegenüber vom einheimischen Nationaldiskurs nicht verwertbar gewesen.

Das Etikett des Nationalen trug in der deutschen Rezeption durchaus positive Züge. Die Analyse im ersten Kapitel hat zwar gezeigt, dass Schumann zu einer skeptischen Haltung neigte, auch weil das Phänomen innerhalb der Sinfonik völlig neu war. Das warnende Gleichnis mit der sich häutenden Schlange schloss allerdings nie das nationale Idiom kategorisch aus. Der vielfach zu einem Entweder-Oder zugespitzte Gegensatz von universal und national hatte so im 19. Jahrhundert keine Gültigkeit. Solange keine Befangenheit in einem eng begrenzten Idiom gegeben war, sollten die beiden Pole aus einer weltbürgerlichen Perspektive heraus vielmehr zu einer gegenseitigen Befruchtung führen, in der die Universalität erst über die Nationalität erreicht wurde.⁷⁰² Bei Gade begründete ja gerade die nationale Erscheinung seiner Musik das internationale Ansehen. Dass dies im Feld der Sinfonik, also quasi auf deutschem Hoheitsgebiet möglich sein konnte, lag wiederum an den universalen Modellen, denen die Musik verpflichtet war und die schon Schumann erkannt und mit Schubert und Mendelssohn auch namentlich gekennzeichnet hatte. Dennoch schien in diesem Fall das Nationale in seiner šnordischenö Ausprägung für die Zeitgenossen einen nicht nur unproblematischen Sachverhalt darzustellen, der zunehmend Veranlassung für kritische Diskussionen gab.

⁷⁰¹ Spitta, *Niels W. Gade*, 1892, S. 368.

⁷⁰² Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, 1980, S. 30.

9.3.) Der kulturelle Diskurs: das „Nordische“

Spätestens seit Dahlhaus' grundlegenden Überlegungen zu Exotismus, Folklorismus und Archaismus in der Musik⁷⁰³ geht man meistens von der Prämisse aus, es sei weniger die Substanz eines musikalischen Werks als die dazugehörige Funktion oder Rezeption, die ihm die semantischen Attributionen einbrächten. Dieser Befund basiert zwar auf triftigen Gründen und hat auch hier grundsätzlich seine Geltung, doch scheint es manchmal, als vernachlässige die vorgenommene Gewichtung etwas den kausalen Zusammenhang zwischen den Faktoren: Substanz und Rezeption beeinflussen sich gegenseitig, sie reagieren aufeinander. Es handelt sich also nicht nur um eine Frage der Quantität, sondern auch um eine der Qualität. Ausserdem ist die begriffliche Scheidung nicht ganz unproblematisch, da die Substanz ihrerseits Resultat einer Rezeption sein kann. Die Konstellation schliesst demzufolge immer auch den Komponisten ein, der denselben Funktions- und Rezeptionseinstellungen unterworfen ist. Bietet ein Werk kompositorisch keine Angriffsfläche, tritt selten der Fall ein, dass es mit irgendwelchen Zuschreibungen aufgeladen wird. Ohne die Substanz fehlt ein hinreichendes Kriterium, damit sich die Trägerschicht mit dem Werk auf irgendeine Art identifizieren kann.⁷⁰⁴ Es sei an das Beispiel Lindblads erinnert, der als Herausgeber und Bearbeiter von schwedischen Liedern in Deutschland weitherum bekannt war, dessen erste Sinfonie im Stile Haydns aber nicht im Geringsten Anlass zu einer „Nordischen“-Besprechung gab und kaum gespielt wurde.

Das allgemeine Unbehagen gegenüber der Substanz resultiert aus der eigentlichen Prämisse des obigen Befunds: Die musikalischen Parameter, die üblicherweise bei der Suche nach den in der Partitur verankerten Konstituenten eines Kolorits geortet werden, sind prinzipiell austauschbar und repräsentieren nicht ausschliesslich eine spezifische Region. Insofern ist es wenig sinnvoll, eine quantitative Erhebung über das Vorkommen aller Einheiten zu erstellen. Der Erkenntnisgewinn wäre gering. Wenn es im Folgenden also darum gehen soll, den werkimmanenten Teil des „Nordischen“ Tons bei Gade soweit möglich herauszudestillieren ó der Sachverhalt bleibt unabdingbar, denn die angeführten Rezeptionsquellen zielen immer wieder auf konkrete Inhalte ó gilt es, über eine reine Bestandsaufnahme isolierter Merkmale hinauszugelangen und die Eingliederung derselben in den musikalischen Kontext zu diskutieren; ferner das Verhältnis der Einzelteile untereinander und zur Summe zu betrachten und in Beziehung zum übergeordneten Diskurs zu setzen.

⁷⁰³ Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, 1980, S. 252-261.

⁷⁰⁴ Steinbeck, *Romantische und nationale Symphonik*, 2002, S. 237.

In Gades Frühwerk sind diverse eigentümliche Momente vorhanden, die allerdings einen unterschiedlichen Grad an Spezifikation aufweisen. Auffälligstes Element ist zweifelsohne das Stilzitat des Bardenchors, was der Analyseteil hinreichend nachgewiesen haben dürfte. Es ist doch ziemlich bemerkenswert, dass Gade dieses Stilmittel, das in gewisser Hinsicht einen Sonderstatus einnimmt, in seinen ersten fünf Orchesterwerken wiederholt aufgreift. In *Efterklange af Ossian*, in der Ersten Sinfonie und in der *Comala* taucht der Hymnus sozusagen in Reinkultur auf, während er in der Zweiten Sinfonie zwar verschiedene Abwandlungen erfährt, im Gegenzug aber fast alle Sätze durchzieht. In der Ouvertüre *Im Hochland* wird er schliesslich zum Vehikel einer kurzen, ironisch-untergründigen Selbstbezüglichkeit. Und wer einen Seitenblick in die Kammermusik wagt, dem tritt in der ersten Violinsonate op. 6 in A-Dur genau dasselbe Prinzip entgegen. Der Kopfsatz der 1842 komponierten Sonate trägt einen ziemlich rhapsodischen Duktus, dessen charakteristische Ausprägung im Seitenthema kulminiert: Dort überführt Gade sein in der Sinfonik erprobtes Mittel in ein kammermusikalisches Äquivalent, indem er das Klavier rhythmisierte und arpeggierte Akkorde anschlagen lässt, während die Violine darüber in mittlerer bis tiefer Lage eine einstimmige Melodie anstimmt. In einer Wiederholung des Abschnitts gleitet dann der Begleitpart in ausnotierte Arpeggien über. Die ganze Passage ist konsequenterweise aufgeladen mit harmonischen Zweideutigkeiten, der Verlauf schwankt in der Exposition zwischen C-Dur und a-Moll (Takte 82-93) und dasselbe Vorgehen findet sich in der Reprise in F-Dur/d-Moll (Takte 261-272). Doch das Stilzitat beschränkt sich nicht auf das Frühwerk: Nachdem Gade in der Sechsten Sinfonie eine flüchtige Variante als leise Reminiszenz eingefügt hatte, brachte er in seiner Achten Sinfonie, die zugleich den Schlusspunkt seines sinfonischen Schaffens markierte, den kraftvollen Schlachtgesang nochmals in aller Klarheit und satzübergreifender Funktion zurück ó und verknüpfte ihn erneut mit den Tonbuchstaben seines Namens.

Die konsequente Wiederverwendung in Kombination mit der kaschierten, aber pointiert inszenierten Selbstreferentialität lässt eigentlich nur den Schluss zu, dass Gade darin, und zwar schon nach der Ossian-Ouvertüre, einen wesentlichen Auslöser für seinen unverhofften Durchbruch und damit eine Art Erfolgsrezept für weitere Kompositionen zu erkennen glaubte. Durch das permanente Wiederaufgreifen schuf er sich daraufhin eine persönliche Signatur, verlieh seiner Musik ein erhöhtes Wiedererkennungspotenzial, was wiederum prägend auf die Zuhörerschaft gewirkt haben muss. Wenn daher das Stilzitat des Bardenchors ein essentielles Konstituens von Gades Eigentümlichkeit darstellt, das die enthusiastische Resonanz in Leipzig massgeblich verantwortete, dann ist es naheliegend, in ihm auch ein starkes Indiz für

den šnordischen Ton÷ zu sehen ó zumal Gade sich mit Sicherheit bewusst war, dass sein Erfolg vornehmlich dem šnordischen Charakterõ geschuldet war. In der Kritik sind solche Passagen denn auch mehr als einmal für echt nordisch befunden worden, und auch der Vorwurf des Manierismus respektive der Selbstkopie bezog sich oftmals auf analoge Stellen. Dieser ganze Sachverhalt wird hier aus einem bestimmten Grund ausführlich hervorgehoben: Der übliche Einwand der Austauschbarkeit hat in diesem Fall keine oder höchstens begrenzte Berechtigung, weil es sich eben gerade nicht um ein isoliertes Partikel handelt, sondern um eine Verbindung mehrerer Elemente. Der Bardenchor ist an sich schon ein Konstrukt. Mit Dahlhaus könnte man von einer šKonfiguration von Merkmalenõ sprechen, die šmusikalischen Charakter kenntlich machtõ.⁷⁰⁵ Insgesamt setzt sich die Konfiguration aus vier kompositorischen Materialien zusammen: aus einer archaischen, einstimmigen Liedmelodie, aus einer Begleitung mit wuchtigen Akkordschlägen, aus einer harmonisch ambivalenten Progression und aus einer effektvollen, plastischen Instrumentation. Entscheidend ist aber vielmehr, dass die komplette oder später auch partielle Zusammenfügung dieser Komponenten für eine bestimmte ästhetische Fiktion entsteht: Sie soll gewissermassen den erhabenen Moment unmittelbar vor der Schlacht illustrieren. Freilich konnte sich diese musikalische Metapher jeder zu Eigen machen, insofern war sie hinsichtlich Autorschaft ohne weiteres austauschbar. Doch sie ist es nicht, was die geographische Verortung und die poetische Konnotation anbelangt. Die Aufarbeitung des Nördlichkeitsdiskurses hat gezeigt, wie Gade mit diesem Stilzitat an einer virulenten musikalischen Idee partizipierte, die über den Kulturtransfer den Weg in die europäische Oper gefunden hatte, wo sie als empirisch erprobtes Lokalkolorit fungierte. Sowohl bei Le Sueur wie auch bei Rossini verwirklichen sich in nahezu identischer Ausprägung Vorstellungen einer nordischen Schlachtenwelt, die man sich über die Lektüre von Ossian oder Walter Scott angeeignet hatte und die man mit adäquater kompositorischer Formung zu projizieren versuchte. Damit war die Wirksamkeit des Modells freilich abhängig von der Nachhaltigkeit solcher Imaginationen, von einem entsprechenden Diskurswissen. Aber solange das Stilzitat in diesem zeitgebundenen Rahmen funktionierte, stellte es ó natürlich in poetischer Ausformung ó für den Rezipienten eine echt nordische Erscheinung dar, die aufgrund ihrer Konfiguration zugleich Narration und Volkstümlichkeit vermittelte. Mit Gewissheit wirkten diese Bilder auch noch in den Köpfen Schumanns und seiner Zeitgenossen nach. Zur Verdeutlichung sei dafür ein zusätzliches Exempel angeführt: Praktisch zeitgleich mit Gade verwendete nämlich ein weiterer italienischer Opernkomponist dasselbe Konzept. In seiner 1846 verfassten Oper *Macbeth*

⁷⁰⁵ Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, 1980, S. 32.

bediente Giuseppe Verdi im vierten Akt die genannten Stereotype, indem er Macduff und seine Krieger, die vom Birnam Wood den Rachefeldzug gegen den Tyrannen Macbeth starten, im Chor *La patria tradita* ein rhythmisch punktiertes Unisono *con entusiasmo* intonieren lässt, das ganz konform mit stampfenden Streicher- und Blechbläserakkorden untermalt wird ó dazu steht die Regieanweisung: *brandendo le spade* (die Schwerter schwingend).

Gegenüber den musiktheatralischen Vorbildern bestand Gades Innovation also darin, das Stilzitat in die reine Instrumentalmusik zu übertragen und dessen Wirkungskraft mittels einer aus den alten Weisen hergeleiteten, archaisch anmutenden Harmonik erheblich zu steigern, womit er zusätzlich die spezifischen ästhetischen Entwicklungen seiner Heimat berücksichtigte. Beiderorts stand er aber nicht als Neuschöpfer da, sondern gliederte sich ein in einen bestehenden Diskurs musikalischer Nördlichkeitsvorstellungen. Dabei muss zumindest die eindeutige Herkunft des Bardenchors aus dem Musiktheater zu denken geben. Bisher hat sich die Gade-Forschung bei der Suche nach musikalischen Vorbildern auf die sinfonischen Vorgänger versteift. Dass dieses Bild korrigiert respektive erweitert werden muss, sei hier vorerst angedeutet und in einem späteren Abschnitt eingehender beleuchtet. Zunächst soll eine andere Spur verfolgt werden.

Auf den ersten Blick könnte man meinen, die Frage nach dem Personalstil sei an dieser Stelle zu früh aufgeworfen, denn ein Markenzeichen allein macht noch keinen Stil aus (und im Übrigen natürlich auch noch keinen Šnordischen Ton↵). Doch aus den einzelnen Bestandteilen lassen sich durchaus Komponenten herleiten, die nicht nur ein nordisches, sondern auch ein persönliches Idiom repräsentieren. Der Bardenchor verkörpert gleichsam in komprimierter Form Gades generelle Kompositionsweise. Die unkonventionelle Harmonik bleibt zwar in ihrer pikantesten Ausprägung den geschlossenen Passagen vorbehalten, diffundiert aber in den sinfonischen Prozess, indem beispielsweise plagale Kadenzen häufig den authentischen vorgezogen werden. Auch der weitgehende Verzicht auf chromatische Erweiterungen erklärt sich aus einer archaisierenden Ästhetik. Nicht zu unterschätzen als Indikator des Nordischen ist die tonale Schwebe zwischen Dur und Moll, die Gade oftmals inszeniert, da sie ó ob austauschbar oder nicht ó exakt mit der harmonisch-modalen Vorstellung alter nordischer Weisen korreliert. Zumindest waren die Zeitgenossen fasziniert von den šgrossartig und einfach hinwandelnden Akkorden⁷⁰⁶ oder der šeigenthümlich weichen und sinnigen Behandlung der Durharmonieen.⁷⁰⁷

⁷⁰⁶ *Musikalisch-kritisches Repertorium*, Jg. 1, Heft 12, Dezember 1844, S. 525.

⁷⁰⁷ *AmZ*, Bd. 48, Nr. 13, 1. April 1846, Sp. 227.

Dass sich ferner die effektvolle Instrumentation über das gesamte Oeuvre erstreckt und als eine Spezialität Gades gehandelt wurde, die in hohem Mass suggestiv wirken konnte, ist durch etliche Quellen belegt: „Einen grossen Theil der Wirkung dürfen wir auf die äußerst geschickte, oft überraschende Zusammenstellung der Instrumente, jenen geheimnisvollen sinfonischen Reiz schieben.“⁷⁰⁸ Diese Einschätzung teilten auch zwei Autoritäten des 19. Jahrhunderts, zum einen Hanslick, der über die c-Moll-Sinfonie meinte: „Dabei ist die Instrumentierung sehr wirksam und hilft an entscheidenden Stellen wirklich jene nordische Färbung hervorbringen, die man seither bei Gade zu suchen gewohnt ist.“⁷⁰⁹ Zum anderen urteilte Spitta: „Wie viel zur Erzielung einer poetischen Stimmung die Klangfarbe beiträgt, ist bekannt. Gade ist eine klangselige Natur. Er versteht schon in seinen frühesten Werken coloristische Wirkungen mit erstaunlicher Meisterschaft hervorzubringen.“⁷¹⁰

Schliesslich wusste Gade selbst die Wucht der perpetuierenden Arpeggien aus dem Originalkontext zu lösen und als abstrahiertes Stilmittel in sein sinfonisches Komponieren zu integrieren. Für manchen Hörer strapazierte er jedoch diese Neigung zu kraftvollen Tuttiakkorden zu sehr, zumindest vermerkte in einer ausführlichen Besprechung zur Siebten Sinfonie ein Rezensent kritisch:

„Störender sind die vielen rhythmischen Keulenschläge [í] Gade hat zu solcher vordringlichen Rhythmik eine Vorneigung; zuweilen ist sie an ihrer Stelle, wie z.B. in dem Finale der ersten Symphonie, wo eine herrliche volkstümliche Melodie von Posaunen getragen durch einschlagende Geigen-Accorde rhythmisch erhöht wird; hier in der siebenten ist doch im Hauptsatze, mehr noch in den späteren Sätzen des Gehämmers zu viel, [í]“⁷¹¹

Das auffälligste Kennzeichen in Gades Personalstil liegt allerdings in der thematischen Gestaltung. Hier macht sich über das ganze Schaffen hinweg eine von der Beschäftigung mit den Volksweisen herstammende Bevorzugung liedhafter Modelle bemerkbar, die besonders im Frühwerk mit einer exotischen Kolorierung einhergeht. Das radikalste und wirkmächtigste Exempel dafür findet sich fraglos in der Einleitung der Ersten Sinfonie, deren historisierende Aufmachung anschliessend das ganze Werk durchdringt und, gerade indem die

⁷⁰⁸ William Neumann, *Niels W. Gade, Siegfried Saloman. Biographien*, in: *Die Componisten der neueren Zeit*, Bd. 42, Kassel 1857, S. 3-75, hier S. 12.

⁷⁰⁹ Rezension vom 18. November 1858, in: Dietmar Strauß (Hrsg.), *Hanslick Eduard. Sämtliche Schriften. Historisch-kritische Ausgabe*, Band 1,4: Aufsätze und Rezensionen 1857-1858, Wien u.a. 2002, S. 360.

⁷¹⁰ Spitta, *Niels W. Gade*, 1892, S. 378.

⁷¹¹ *AmZ*, Neue Folge, Jg. 3, Nr. 25, 21. Juni 1865, Sp. 411.

Liedparaphrase als sinfonisch Fremdes im Verlauf stets als satztechnische Differenz nachweisbar bleibt, auf ästhetische Aspekte wie Geschichtlichkeit, Regionalität und Volkstümlichkeit verweist. Damit schuf Gade eine weitere substanzielle Grundlage für die Entstehung eines šnordischen Tons.⁷¹² Ein Ausblick auf spätere Werke genügt jedoch, um in der Liedhaftigkeit nicht ein blosses Mittel zum Zweck der Vermittlung poetischer Ideen zu erkennen, sondern einen tiefer liegenden Wesenszug. Wenngleich die šnordischeö Färbung aufgegeben wird, dominiert in den nachfolgenden Sinfonien weiterhin ein melodisches Ausschweifen, namentlich in den Seitenthemen. Zwar lässt sich zunehmend beobachten, wie die kompositorische Kohärenz an Dichte und Komplexität gewinnt, doch die Vorliebe für melodiöse Themenkonfigurationen bleibt bestehen. Die prozessuale Immobilität der Liedmodelle hinderte Gade letztlich daran, das motivisch-thematische oder kontrapunktische Arbeiten vollumfänglich zu entfalten. Oder aus der gegenteiligen Perspektive formuliert: Die handwerklichen Schwächen zwangen ihn, sein melodisches Ideal zu kultivieren und zu perfektionieren. Gemäss Hermann Hirschbach soll Gade einmal gestanden haben, nicht viel für satztechnische Elaboration übrig zu haben: šAber der junge Däne hat keinen Sinn für kunstvolle Verarbeitung (wie er uns auch selbst äusserte); er liebt das Einfache und Grossartige, [í].⁷¹³ Hinter dieser Aussage verbirgt sich eine letzte stilistische Eigenart, die auch mit der Verarbeitung der lyrischen Themenstrukturen zusammenhängt. Es ist die parataktische Konstruktionsweise, das Aneinanderfügen von Kontrasten und Sequenzierungen, die dem gängigen Prozessdenken entronnen sind. Die plastische Gestaltung, die wohl am stärksten in den *Nachklängen von Ossian*, der Ersten Sinfonie und in der *Comala* zu Tage tritt, dürfte ihrerseits dazu beigetragen haben, den episch-narrativen Eindruck zu begründen, der bei vielen Rezipienten umgehend Assoziationen an die Lektüre nordischer Helden- und Göttersagen hervorrief. Vor dem Hintergrund einer solchen Kompositionsweise erstaunt es schliesslich wenig, wenn in den Kritiken der Kopfsatz der c-Moll-Sinfonie mit einer Ouvertüre und das Scherzo mit einem Opernfinale verglichen wurde und man Gade für den geeignetsten Komponisten hielt, den Nibelungentext zu vertonen ó womit das Stichwort Oper wieder gefallen wäre.

Das parataktische und liedhafte Muster, das sich in den kurzen und eher oberflächlichen Durchführungen widerspiegelt, lässt sich schwerlich auf das Studium verschiedener Sinfonien zurückführen. Die Vermutung, dass das entsprechende Anschauungsmaterial stattdessen im Musiktheater zu suchen wäre, erhält zusätzliche Plausibilität, wenn man die Ausbildungsjahre

⁷¹² Oechsle, *Symphonik nach Beethoven*, 1992, S. 382f.

⁷¹³ *Musikalisch-kritisches Repertorium*, Jg. 1, Heft 1, Januar 1844, S. 99.

des jungen Künstlers berücksichtigt. Nachdem Gade nämlich zwei Jahre privaten Violinunterricht bei Friderich Wexschall genommen hatte, wechselte er an das an die Königliche Kapelle angegliederte Lehrinstitut, wo er als unbezahlter Schüler Einsitz im Orchester nehmen durfte. Fast ein Jahrzehnt lang, von 1834 bis 1843, hatte er somit das Privileg, eine Vielzahl an Opern und Singspielen unmittelbar aus dem Orchestergraben heraus mithören und zugleich studieren zu können. Um welche Werke es sich dabei genau handelte ó Spitta beispielsweise hörte im Kopfsatz der Ersten Sinfonie den Kampfchor aus Webers *Euryanthe* heraus⁷¹⁴ ó ist relativ unerheblich, da die Anzahl der eingespielten Produktionen eine Unmenge an Möglichkeiten bereithalten würde. Entscheidend ist vielmehr, dass die Ausbildungsjahre am Königlichen Theater in Kopenhagen einen essentiellen Einfluss auf Gades Kompositionsstil gehabt haben müssen. Ob nun letztlich ó um auf die aufgeworfene Frage nach dem Personalstil zurückzukommen ó das persönliche Idiom das nordische bestimmt hat oder vice versa, ist schwerlich zu entscheiden, zumindest ist aber evident, dass Gade zur Umsetzung seiner poetischen Idee unterschiedliche musikalische Vorbilder in Anspruch nahm und diese zu einem eigenen Ton bündelte.

Die werkimmanente Basis des Šnordischen Tons÷ hat ihren Ursprung jedenfalls in ganz verschiedenen Gattungen und ästhetischen Kontexten und verteilt sich in Gades Oeuvre dementsprechend auf mehrere Faktoren und Ebenen, die für sich genommen höchst unterschiedliche Gradmesser für eine šnordischeø Charakteristik sind. Zweifelsohne liegt der Šnordische Ton÷ als klangliches Ereignis nicht in einer einzelnen Einheit verborgen, sondern konstituiert sich im potenzierten Zusammenwirken aller poetisierenden Elemente, die jeweils ein ganzes Werk durchdringen. Um das Phänomen in seiner Ganzheitlichkeit erfassen zu können, muss man letztlich aber über diese bloße Summe von Einzelteilen und deren Konfiguration hinausgelangen und jene Ebene in Betracht ziehen, die das Phänomen als solches überhaupt erst begrifflich geschaffen und in Umlauf gebracht hat. Erst durch die Dynamik der Rezeption ist das unveränderliche Ausgangsmaterial des Werks einem Prozess der Semantisierung unterzogen worden, der den Šnordischen Ton÷ zum ideengeschichtlichen Fakt gemacht hat. Und erst durch die Interaktion von Autor und Rezipienten war die Voraussetzung geschaffen, dass Gade überhaupt so etwas wie ein Markenzeichen kreieren konnte.

Gelenkt war die Rezeption von individuellen und kollektiven Einstellungen. In der Kollision mit einem individuellen Empfänger erfuhren die musikalischen Parameter ihre Bewertung vor dem Bildungs- und Erwartungshintergrund des einzelnen Subjekts. Aufgrund dieser Filterung

⁷¹⁴ Spitta, *Niels W. Gade*, 1892, S. 377.

konnte jeder Rezipient sein eigenes Verständnis vom Šnordischen Ton÷ entwickeln ó auch weil der Norden als Imaginationsraum problemlos ein breites Spektrum an individuellen Ausformungen absorbieren konnte. So befiel den einen Rezensenten das unheimliche Grauen nordischer Sagen, während ein anderer sich an norwegische Naturszenarien erinnert fühlte. War der Diskurs einmal losgetreten, entwickelte sich eine Eigendynamik, innerhalb derer keine regulierende Instanz mehr über die Deutungshoheit verfügte. Somit wandelte sich der Šnordische Ton÷ zu einem veränderlichen Phänomen, das je länger desto mehr auch an Unschärfe und Vieldeutigkeit zulegte. *Den Šnordischen Ton÷* gibt es nicht, weder im Allgemeinen noch spezifisch bei Gade.

Dennoch entwickelte die Rezeption von Leipzig ausgehend eine Art kumulative Kraft, die zu selbstläufigen Denkfiguren führte, deren Existenz grundsätzlich niemand mehr hinterfragte. Der verselbständigte Diskurs erleichterte und erschwerte dem Komponisten, der in dieser Hinsicht selbst als Rezipient auftrat, das weitere Wirken zugleich: Einerseits genügten immer schwächere Referenzen, um beim Publikum positive Assoziationen zu evozieren; das neue Werk konnte sich gewissermassen auf ein sich kumulierendes Reservoir an musikalischen Erinnerungen berufen. Andererseits wurden im Nachhinein, aus der vergleichenden Perspektive, die allerersten Werke zum ultimativen Massstab erhoben, an dem der Komponist nur scheitern konnte, sofern man eben in der Beurteilung die Qualität an das mit der Originalität eng zusammenhängende Nordische heftete. Gerade in den späteren Jahrzehnten wurden insbesondere Gelegenheitsarbeiten Gades auf dieses Moment reduziert: Annoncen von Novitäten zielten häufig auf die Frage, ob der Tatbestand des Šnordischen Tons÷ erfüllt sei oder nicht. Eine solche Nachfrage macht deutlich, wie hinter dieser ganzen Dynamik ebenso ein kollektiver Konsens steckte, der ursprünglich auch dafür verantwortlich war, dass Gade einen nahezu einhelligen Enthusiasmus auslösen konnte. Der aufgezeigte Nördlichkeitsdiskurs hat veranschaulicht, wie sehr man in Deutschland alles irgendwie mit dem Norden in Zusammenhang Stehende aufgesogen und verinnerlicht hatte, und die Epoche der Romantik führte diese Neigung unbeirrt fort, sie war von ihrer antirationalen und antiklassizistischen Anschauung her sogar zusätzlich empfänglich für eine vergeistigte Gegenwelt, in die man Nostalgien und Utopien gleichermassen projizieren konnte. Politische Entwicklungen wie auch die wirtschaftlichen Folgen der aufkommenden Industrialisierung mussten das Verlangen nach weltflüchtigen Illusionen geradezu schüren. Für die Alltagswelt funktionierte der ŠNorden÷ als ein ideales Ventil ó nicht zuletzt, weil er ein Amalgam von Fremdem und Eigenem darstellte, also Sehnsucht und Identität gleichermassen befriedigte. Diese Doppelbödigkeit gilt auch für den Šnordischen Ton÷ bei Gade: Auf der einen Seite

fungierte er als etwas Fremdartiges, das einen exotischen und zugleich authentischen Reiz ausübte; auf der anderen Seite barg er aber ein Identifikationspotenzial, in dem sich ein deutsches Publikum wiederfinden konnte. Deswegen greift eine simple Unterscheidung von Fremdbild und Selbstbild zu kurz, sie wäre grob vereinfachend. Schon August Dörffel erkannte in einer Klavier-Phantasie von Carl Reinecke šjenes nordische Element, welches bis jetzt in Gadeš Schöpfungen am Entschiedensten hervorgetreten istö. Und bemerkenswerterweise taxierte er dieses Element auch bei Reinecke als šursprünglich Eigenthümlichesö.⁷¹⁵ Ebenso Friedrich August Reissiger hatte in seinem a cappella Männerchor *Olav Trygvason* angeblich šden nordischen Ton glücklich getroffenö.⁷¹⁶ Ein deutscher Komponist war demnach problemlos imstande, sich den šnordischen Ton÷ anzueignen. šGadesche Landschaften, norwegische Lieder u. Sagenö sollen nach eigener Aussage Albert Dietrichs zweites, šheiter, idyllischesö Klaviertrio angeregt haben.⁷¹⁷

Der romantischen Mentalität war Gades Erfolg wesentlich geschuldet und ihr Wesen lieferte einen entscheidenden Impuls für die Charakterisierung der Musik als eine šnordischeö. Gegenüber dem šdänischenö oder šossianischenö eröffnete das šnordischeö ein unermessliches poetisches Potenzial, das nicht Gefahr lief, so bald an Aktualität einzubüßen. Das Uneigentliche und Nebulös-Diffuse des Begriffs gehörte dabei genauso zur Programmatik der Epoche. Die Verwurzelung in einer spezifischen Zeit, die Relativität der Begriffsbildung, lässt sich treffend an der nachmaligen Wahrnehmungsverschiebung demonstrieren. Galt Gades Musik zu Schumanns Zeiten als nordisch, so empfindet sie später Niemann als absolut dänisch. Bereits bei Spitta dringt diese Verlagerung durch. Zwar unterteilte dieser das Schaffen in eine frühe nordische und in eine darauffolgende dänische Phase, doch entsprach für ihn das spätere Wirken viel eher dem Naturell des Komponisten. Die Umpolung vom nordischen zum dänischen Komponisten um 1900 hing mit den veränderten politischen und musikalischen Zuständen zusammen, genauso wie dies beim Nationalen der Fall war. Inzwischen hatten längst andere Skandinavier das Idiom ihrer Nation kompositorisch kultiviert, und vor allem in Norwegen traten die Vertreter weitaus dezidierter und radikaler auf. Das von (zu) vielen Anekdoten überdeckte Verhältnis zwischen Gade und Grieg, das sich am ersten Nordischen Musikfest 1888 in einem öffentlichen Zwist über das rechte Mass an Volkstümlichkeit entlud, steht praktisch sinnbildlich für die veränderte

⁷¹⁵ NZfM, Bd. 29, Nr. 21, 9. September 1848, S. 115.

⁷¹⁶ SfmW, Jg. 32, Nr. 35, August 1874, S. 548.

⁷¹⁷ Brief Dietrichs an Woldemar Bargiel, Düsseldorf 18. Juli 1853, in: Elisabeth Schmiedel, Joachim Draheim (Hrsg.), *Eine Musikerfamilie im 19. Jahrhundert: Mariane Bargiel, Clara Schumann, Woldemar Bargiel*, München, Salzburg 2007, S. 116.

Konstellation.⁷¹⁸ Als treibende Kraft eines heimatlichen Idioms fungierte hintergründig aber nicht immer ausschliesslich ein identitätsbedürftiger Nationalismus, das Komponieren im Šnordischen Ton÷ basierte zunehmend auch auf einer regelrechten Vermarktungsstrategie: Analog zu den ungarischen und slawischen Tänzen überfluteten ganze Serien von *Norwegischen Rhapsodien* (Johan Severin Svendsen), *Schwedischen Rhapsodien* (Hugo Alfvén), *Nordischen Volkstänzen* (Emil Hartmann) und *Nordischen Suiten* (Asger Hamerik) den Musikalienmarkt. Aus dieser Optik erschien Gades Šnordischer Ton÷ vergleichsweise domestiziert ó oder eben dänisch. Niemanns Wahrnehmung erfolgte ja gerade innerhalb einer rein skandinavischen Darstellung.

Die Kontextgebundenheit ist ein grundlegender Faktor für das Verständnis des ganzen Phänomens:

š[í] solche nordischen Tonweisen und diese nationalen Klänge waren noch nie im deutschen Raume gehört worden. Es that dem Publicum wohl, nachdem es seit Jahren unaufhörlich in dem glühenden Strome der Beethoven'schen Muse hatte schwimmen müssen, zur Abwechslung ein kaltes Sturzbad in den Eisbergen des Nordens zu genießen.ö⁷¹⁹

Man darf diese Quelle über das einmalige Ereignis in Leipzig nicht wörtlich nehmen,⁷²⁰ sie widerspiegelt vielmehr die situative Konstellation, die Neu- und Andersartigkeit der Musik, eingefasst in eine poetische und sehr bezeichnende Metapher, die in ihrem Nord-Süd-Antagonismus absolut typisch ist für den Nördlichkeitsdiskurs. Mitnichten galt es, Beethoven als einen südländischen Komponisten auszulegen. Der geographische Gegensatz bezog sich auf die Kompositionsweise: Die dramatische Ungeduld mitsamt ihrer hochkonzentrierten Elaboration verglühte förmlich neben der epischen Kühle der melodisch und plastisch ausgeformten Sinfonien Gades. (Vielleicht zog Schumann auch deswegen den Vergleich mit Schubert.)

Die feste Verankerung in den Denkfiguren und Bildern des Nördlichkeitsdiskurses zeigt letztlich, wie Erkenntnisse über den Šnordischen Ton÷ lediglich begrenzt auf verwandte Töne übertragbar sind. Zweifelsohne ist die Funktions- und Entstehungsweise immerzu dieselbe: Spezifische Töne resultieren aus der wechselseitigen Stimulation von

⁷¹⁸ Ausführlicher dazu: Schwab, *Zur Kontroverse um š Weltmusik und Nordischer Ton*, 1992; Siegfried Oechsle, *Grieg und Gade. Oder Warum aus Grieg kein Symphoniker wurde*, in: *Musik og Forskning*, Nr. 19, Kopenhagen 1993/94, S. 41-62.

⁷¹⁹ *Die Grenzboten*, Jg. 9, 2. Semester, Bd. 2, Nr. 47, 1850, S. 809.

⁷²⁰ Küster, *Der šnordische Tonō in der Musik*, Berlin 2009, S. 38f.

škompositionstechnischer Formierung und kulturgeschichtlicher Semantisierung;⁷²¹ Praxiswissen und Diskurswissen fungieren als normierende und regulierende Kräfte, die im Zusammenspiel den Ton hervorbringen und transformieren. Damit gehören sämtliche Töne in die Kategorie musikalischer Selbstreflexivität, wo mittels Brechung Musik mit Musik gleichsam konfrontiert wird, und bilden ein neuralgisches Kapitel im sinfonischen Komponieren des langen 19. Jahrhunderts.⁷²² Der Inhalt bleibt indessen aber immer ein spezifischer. Ein böhmischer oder ungarischer Ton verweist auf ein relativ fest umrissenes Territorium, auf eine konkrete Nationalität, und ist nicht mit der Dehnbarkeit und Tiefendimension des Norden-Begriffs, nicht mit den ihm inhärenten Denkstrategien zu vergleichen. Ein Choral- oder Volkston dagegen kann zwar auch mit nationaler Semantik beladen werden ó man denke etwa an die Bedeutung des Pastoraltons für die englische Sinfonik um 1900 ó ist aber nicht per se identitätsstiftend und integrierend wie der Šnordische Ton÷. Von der Struktur und dem Spektrum her wäre dieser wohl noch dem musikalischen Orientalismus am ehesten vergleichbar, obwohl dort wiederum ein aussereuropäisches Ideenpanorama auf das zu eng gewordene Korsett der abendländischen Traditionen prallt. So verbirgt sich hinter jedem Ton ein eigener Diskurs, der über die gesamtulturellen Kontexte bestimmt wird. Und Gades Šnordischer Ton÷ ist in dem Sinne nichts anderes als die sinfonische Konkretisierung des Nördlichkeitsdiskurses.

⁷²¹ Oechsle, *Der šnordische Ton ÷ als zentrales musikgeschichtliches Phänomen*, 2010, S. 242.

⁷²² Oechsle, *Der šnordische Ton ÷ als zentrales musikgeschichtliches Phänomen*, 2010, S. 248.

10.) Anhang

a.) Ludwig Uhland, *Freie Kunst*, in: Gedichte von Ludwig Uhland, Stuttgart, Tübingen 1820², S. 58f.

Freie Kunst

Singe, wem Gesang gegeben,
In dem deutschen Dichterwald!
Das ist Freude, das ist Leben,
Wenn's von allen Zweigen schallt.

Nicht an wenig stolze Namen
Ist die Liederkunst gebannt!
Ausgestreuet ist der Samen
Ueber alles deutsche Land.

Deines vollen Herzens Triebe,
Gieb sie keck im Klange frei!
Säuselnd wandle deine Liebe,
Donnernd uns dein Zorn vorbei!

Singst du nicht dein ganzes Leben,
Sing doch in der Jugend Drang!
Nur im Blütenmond erheben
Nachtigallen ihren Sang.

Kann man's nicht in Bücher binden,
Was die Stunden dir verleihn:
Gieb ein fliegend Blatt den Winden
Muntre Jugend hascht es ein.

Fahret wohl, geheim Kunden,
Nekromantik, Alchymie!
Formel hält uns nicht gebunden,
Unsre Kunst heisst Poesie.

Heilig achten wie die Geister,
Aber Namen sind uns Dunst;
Würdig ehren wir die Meister,
Aber frei ist uns die Kunst.

Nicht in kalten Marmorsteinen,
nicht in Tempeln, dumpf und todt:
In den frischen Eichenhainen
Webt und rauscht der deutsche Gott.

Neue Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann.

Verleger: R. Friebe in Leipzig.

Zwanzigster Band.

N^o 1.

Den 1. Januar 1844.

R. W. Gade. — Aus Frankfurt a. M. — Aus Danzig. —

Und es kommt mit Nordens Größe,
Mit der deutschen Helden Sage
Und mit alten kühnen Thaten
Alle Niedertracht heraus.

L. K. Körner.

Niels W. Gade.

In einem französischen Blatte war vor Kurzem zu lesen: „Ein junger dänischer Componist macht jetzt in Deutschland Aufsehen, er heißt Gade, wandert, seine Violine auf dem Rücken, öfters von Copenhagen nach Leipzig und zurück, und sieht dabei aus wie der leidenschaftliche Mozart“. Der erste und letzte Satz sind vollkommen richtig; nur in den Mittelsatz hat sich etwas Romantik eingeschlichen. Der junge Däne kam wirklich vor einigen Monaten in Leipzig an (obwohl er wie seine Violine fahrend) und sein Mozartkopf mit dem starken wie in Stein gehauenen Haupthaar paßte gut zu den Sympathieen, die seine Ouverture zu Ossian und seine 1ste Symphonie unter den hiesigen Musikern schon vorher erregt hatten.

Aus seinem äußeren Leben ist nur wenig zu berichten. Zu Copenhagen im J. 1817 geboren, Sohn eines dortigen Instrumentenmachers, mag er seine ersten Jahre mehr unter Instrumenten, als unter Menschen hingeträumt haben. Seinen ersten Unterricht in der Musik erhielt er von einem jener gewöhnlichen Lehrer, die überall nur auf den mechanischen Fleiß, nicht auf das Talent sehen, und es soll der Mentor mit den Fortschritten seines Zögling's nicht sonderlich zufrieden gewesen sein. Guitarre, Violine und Clavier lernte er von jedem etwas, ohne sich außerordentlich hervorzuthun. Erst später bekam er gründlichere Lehrer in Werchall und Berggreen, wie ihn auch der treffliche Weise manchmal berieth. Compositionen verschiedener Art entstanden, von denen indeß der Componist jetzt nicht viel halten will, es waren zum Theil Ausbrüche einer fürchterlichen Phantasie

gewesen. Später kam er in die königliche Capelle zu Copenhagen als Violinist, und hier hatte er Gelegenheit, den Instrumenten alle die Geheimnisse abzulauschen, von denen er sie uns manchmal in seinen Instrumentalsücken erzählen läßt. Diese praktische Schule, manchem versagt, von Vielen unverstanden benutzt, erzog ihn wohl hauptsächlich zu jener Meisterschaft in der Instrumentation, die ihm unbestritten zugestanden werden muß. Durch seine Ouverture „Nachklänge aus Ossian“, die auf das Urtheil Spohr's und Fr. Schneider's mit dem von dem Copenhagener Musikvereine ausgeschriebenem Preise gekrönt wurde, mag er wohl die Aufmerksamkeit seines regierenden kunstliebenden Königs auf sich gezogen haben; so erhielt er denn, wie viele andere Talente unter seinen Landsleuten, ein wahrhaft königliches Stipendium zu einer Reise in's Ausland, und er machte sich für's erste nach Leipzig auf, das ihn zuerst in das größere musikalische Publicum eingeführt hatte. Noch ist er hier, wird sich aber binnen Kurzem nach Paris und von da nach Italien begeben. So benutzen wir denn den Augenblick, wo sein Bild noch frisch vor uns steht, einige Züge der künstlerischen Eigenthümlichkeit des trefflichen Mannes zu geben, wie uns unter den Jüngeren seit lange keiner vorgekommen.

Wer von seiner Aehnlichkeit mit Mozart, die wirklich etwas Ueberraschendes, Geisterhaftes hat, indeß auch auf eine musikalische Aehnlichkeit Weider schließen wollte, würde sehr irren. Wir haben einen ganz neuen Künstlercharakter vor uns. In der That scheint es, als ob die Deutschland angrenzenden Nationen sich von der Herrschaft deutscher Musik emancipiren wollten; einen Deutschthümer könnte das vielleicht grämen, dem tiefer blickenden Denker und

Kenner der Menschheit wird es nur natürlich und erfreulich vorkommen. So vertritt Chopin sein Vaterland, Bennett Englands in Holland giebt J. Verhulst Hoffnungen, seinem Vaterlande ein würdiger Repräsentant zu werden, in Ungarn machen sich gleichfalls nationale Bestrebungen geltend. Und wie sie auch alle die deutsche Nation als ihre erste und geliebteste Lehrerin in der Musik betrachten, so soll sich Niemand verwundern, wenn sie auch für ihre Nation ihre eigne Sprache der Musik zu sprechen versuchen wollen, ohne deshalb den Lehren ihrer Meisterin untreu zu werden. Denn noch hat kein Land der Welt Meister, die sich mit unsern großen vergleichen könnten, und Niemand hat dies noch läugnen wollen.

Auch im Norden Europa's sahen wir schon nationale Tendenzen sich äußern. Lindblad in Stockholm überfegte uns seine alten Volkslieder, auch Die Bull, obwohl kein productives Talent erster Größe, versuchte Klänge aus seiner Heimath bei uns einzubürgern. Musiken ja die neu auftauchenden bedeutenden Dichter Scandinaviens seinen musikalischen Talenten eine mächtige Anregung geben, wenn sie anders nicht von selbst von ihren Bergen und Seen, ihren Runen und Nordscheinküsten daran erinnert würden, daß der Norden gar wohl eine eigene Sprache mitreden dürfe.

Auch unsern jungen Tonkünstler erzogen die Dichter seines Vaterlandes; er kennt und liebt sie alle; die alten Mährchen und Sagen begleiteten ihn auf seinen Knabenwanderungen, und von Englands Küste ragte Ossians Riesenharfe herüber. So zeigt sich in seiner Musik, und zuerst eben in jener Ossian = Duvertüre, zum erstenmal ein entschieden ausgeprägter nordischer Charakter; aber gewiß wird Gade selbst am wenigsten verläugnen, wie viel er deutschen Meistern zu verdanken hat. Den größten Fleiß, den er ihren Werken widmete (er kennt so ziemlich alles von Allen), belohnen sie ihm mit dem Geschenk, das sie allen hinterlassen, die sich ihnen treu zeigen, mit der Weihe der Meisterhaftigkeit.

Von neuern Componisten ist namentlich ein Einfluß Mendelssohn's in gewissen Instrumentalcombinationen sichtbar, namentlich in den „Nachklängen aus Ossian“; in der Symphonie erinnert manches an Franz Schubert; dagegen sich überall eine ganz originelle Melodienweise geltend macht, wie sie bisher in den höheren Gattungen der Instrumentalmusik in so volkstümlicher Art noch nicht dagewesen. Ueberhaupt ragt aber die Symphonie in jedem Bezug über die Duvertüre, in Naturkräftigkeit wie in Meisterhaftigkeit des Technischen.

Dabei ist nur eines zu wünschen: daß der Künstler in seiner Rationalität nicht etwa untergehe, daß seine „nordschein-gebährte“ Phantasie, wie sie Jemand bezeichnet, sich reich und vielgestaltig zeige, daß er auch

in andere Sphären der Natur und des Lebens seinen Blick werfen möge. So möchte man allen Künstlern zurufen, erst Originalität zu gewinnen und dann sie wieder abzuwerfen; schlangengleich bäute er sich, wenn das alte Kleid zu verschrumpfen anfängt.

Aber die Zukunft ist dunkel; es geschieht das Meiste anders als wir dachten; nur unsere Hoffnungen dürfen wir aussprechen, daß wir das Gediegenste, Schönste von diesem ausgezeichneten Talente erwarten. Und als hätte ihn, wie Bach, schon der Zufall des Namens auf die Musik hingewiesen, so bilden sonderbarer Weise die vier Buchstaben seines Namens die vier offenen Violinsaiten. Streiche mir Niemand dies kleine Zeichen höherer Gunst weg, wie das andere, daß sich sein Name (durch vier Schlüssel) mit einer Note schreiben läßt, die herauszufinden Cabbalisten ein Leichtes sein wird.

Noch in diesem Monate erwarten wir eine 2te Symphonie Gade's; sie weicht von der ersten ab, ist weicher und leiser; man denkt dabei an die lieblichen Buchenwälder Dänemarks.

Robert Schumann.

Das Osterfest zu Paderborn.

Große heroische Oper in drei Abtheilungen von Dr. Casar Heigel. von Aloys Schmitt.

Zum erstenmal aufgeführt in Frankfurt a. M. d. 18. Dec. 1843.

Ob der Erfolg einer ersten Darstellung glänzend, dämmernd oder finstern gewesen, ist niemals die Werthprobe des Werkes selbst. Unverstand oder Superfluität (eines so schlimm wie das andere), Pro- und Contrapartei, Chikane und Kameraderie, alles ist an solch einem Abend in einen dichten Knäuel geballt, und selbst das unbefangene Urtheil nicht gleich im Stande, aus den Betäubungen des ersten Eindrucks das Rechte herauszufinden. Die ersten Opern der Welt haben solche Feuer- und Folter-Proben durchmachen müssen, und der stärkste Geist ist nicht zäh genug, um sein richtiges Gefühl für das Wahre unbestochen oben zu erhalten, wenn die tobende Masse um ihn herum ihr bravo oder veto brüllt. Es ist kaum glaublich, daß ein und dasselbe Kunstgebilde in einem Staate, wo eigentlich ein gleicher Grad von Civilisation und Bildung herrschen sollte, so verschiedenartige Urtheile herausfordern kann. Jemand, der z. B. glaubt, mit sich im Klaren zu sein, kommt in einen Cirkel ergrauter Kunstvetereanen, und hofft dort Sympathieen zu finden. Aber, o Himmel! A. spricht von herrschender Natur, B. von Geschraubtheit und Hyperromantik, C. von attischem Salz, D. von spanischem Pfeffer. In dem Threecirkel der Frau

c.) Georg Joseph Vogler, *L'invocazione del Sole alla mezza notte in Laponia*, in: AmZ, Jg. 1, Nr. 37, Juni 1799, Beilage 14.

L'invocazione del Sole alla mezza notte in Laponia

Abbé Vogler

Patetico

Terzetto.

7

13

19

pp

f

p

pp

p

f

25 Allegretto

Musical score for measures 25-33. The piece is in 3/4 time and G major. The score consists of three staves: Treble, Alto, and Bass. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegretto'. The dynamics are indicated by *pp* (pianissimo) and *f* (forte). The melody is primarily in the Treble staff, with accompaniment in the Alto and Bass staves. The piece ends with a repeat sign at measure 33.

34

Musical score for measures 34-42. The piece continues in 3/4 time and G major. The score consists of three staves: Treble, Alto, and Bass. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegretto'. The dynamics are indicated by *f* (forte), *p* (piano), and *pp* (pianissimo). The melody continues in the Treble staff, with accompaniment in the Alto and Bass staves. The piece ends with a repeat sign at measure 42.

11.) Bibliographie

11.1.) Verwendete Zeitschriften und ihre Kürzel

Sofern kein Kürzel vermerkt ist, ist die Zeitschrift immer mit vollem Titel angegeben.

	Allgemeine deutsche Bibliothek
ADMZ	Allgemeine Deutsche Musik-Zeitung
AmZ	Allgemeine musikalische Zeitung
BamZ	Berliner allgemeine musikalische Zeitung
BMZ ¹	Berliner Musikalische Zeitung
BMZ ²	Berlinische Musikalische Zeitung
DMZ	Deutsche Musiker-Zeitung
	Iris im Gebiete der Tonkunst
	Musikalisch-kritisches Repertorium
	Musikalische Monathsschrift
	Magazin der Musik
NMz	Neue Musikzeitung
NBM	Neue Berliner Musikzeitung
NZfM	Neue Zeitschrift für Musik
NrMZ	Niederrheinische Musik-Zeitung
	Nordische Miscellaneen
RMZ	Rheinische Musik-Zeitung
SfmW	Signale für die musikalische Welt
SdMZ	Süddeutsche Musik-Zeitung

11.2.) Musikalische Werke

Gade Niels W., *Efterklange af Ossian*, in: Niels W. Gade. Works, Serie I, Volume 9, Finn Mathiassen (Hrsg.), Kopenhagen 2002, S. 1-64.

Gade Niels W., *Im Hochland*, in: Niels W. Gade. Works, Serie I, Volume 9, Finn Mathiassen (Hrsg.), Kopenhagen 2002, S. 65-131.

Gade Niels W., *Ouvertüre in C-Dur*, in: Niels W. Gade. Works, Serie I, Volume 9, Finn Mathiassen (Hrsg.), Kopenhagen 2002, S. 133-202.

Gade Niels W., *Sinfonie Nr. 1 c-Moll op. 5*, in: Repertoire Explorer, Study Score 813, Nachdruck eines Exemplars der Musikabteilung der Leipziger Städtische Bibliotheken, München 2008.

Gade Niels W., *Symphonie Nr. 2 op. 10*, in: Niels W. Gade. Works, Serie I, Volume 2, Niels Bo Foltmann (Hrsg.), Kopenhagen 1998.

Gade Niels W., *Symphonie Nr. 3 op. 15*, in: Niels W. Gade. Works, Serie I, Volume 3, Niels Bo Foltmann, Finn Egeland Hansen (Hrsg.), Kopenhagen 2000.

Gade Niels W., *Symphonie Nr. 4 op. 20*, in: Niels W. Gade. Works, Serie I, Volume 4, Niels Bo Foltmann (Hrsg.), Kopenhagen 1995.

Gade Niels W., *Symphonie Nr. 5 op. 25*, in: Niels W. Gade. Works, Serie I, Volume 5, Niels Bo Foltmann (Hrsg.), Kopenhagen 2007.

Gade Niels W., *Symphonie Nr. 6 op. 32*, in: Niels W. Gade. Works, Serie I, Volume 6, Jan Maegaard (Hrsg.), Kopenhagen 2002.

Gade Niels W., *Symphonie Nr. 7 op. 45*, in: Niels W. Gade. Works, Serie I, Volume 7, Jan Maegaard (Hrsg.), Kopenhagen 2001.

Gade Niels W., *Symphonie Nr. 8 op. 47*, in: Niels W. Gade. Works, Serie I, Volume 8, Jan Maegaard (Hrsg.), Kopenhagen 1998.

Gade Niels W., *Comala. Dramatisches Gedicht nach Ossian für Solo, Chor und Orchester*, in: Niels W. Gades Werke. Grössere Gesangswerke mit Orchesterbegleitung, Leipzig und Brüssel, Breikopf & Härtel (V.A. 429).

Le Sueur Jean-François, *Ossian ou Les Bardes*, in: Early Romantic Opera. Bellini, Rossini, Meyerbeer, Donizetti & Grand Opera in Paris, Vol. 37, Charles Rosen (Hrsg.), New York, London 1979.

Rossini Goachino, *La donna del lago*, in: Edizione critica delle opere di Goachino Rossini. Sezione prima ó opere teatrali, Vol. 29, Philipp Gossett (Hrsg.), Mailand 1980.

Verdi Giuseppe, *Macbeth. Melodramma in quattro atti*, in: The Works of Giuseppe Verdi, Series I, Vol. 10, David Lawton (Hrsg.), Chicago, London, Mailand 2005.

11.3.) Literarische Werke

E.T.A. Hoffmann, *Die Bergwerke zu Falun*, in: E.T.A. Hoffmann. Sämtliche Werke, Hartmut Steinecke u.a. (Hrsg.), Bd. 4, Frankfurt am Main 2001, S. 208-239.

Fontane Theodor, *Der Stechlin*, Kritische Ausgabe, Peter Staengle, Roland Reuß (Hrsg.), Frankfurt am Main u.a. 1998.

Fouqué Friedrich de La Motte, *Der Held des Nordens*, in: Ausgewählte Werke von Friedrich Baron de La Motte Fouqué, Bd. 1, Halle 1841.

Kleist Heinrich von, *Die Hermannsschlacht*, in: H. v. Kleist. Sämtliche Werke. Brandenburger Ausgabe, Roland Reuß, Peter Staengle (Hrsg.), Bd. I/7, Frankfurt am Main 2001.

Klopstock Friedrich Gottlieb, *Der Messias*, in: Friedrich Gottlieb Klopstock. Werke und Briefe. Historisch-Kritische Ausgabe, Abt. 4, Bd. 3, Elisabeth Höpker-Herberg (Hrsg.), Berlin, New York 1996.

Körner Theodor, *An den Heldensänger des Nordens*, in: Theodor Körners sämtliche Werke, Karl Streckfuß (Hrsg.), Einzige rechtmäßige Gesamt-Ausgabe in Einem Bande, Berlin, Wien 1834.

Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, in: Novalis. Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs, Bd. 1: Das dichterische Werk, Kluckhohn Paul, Samuel Richard (Hrsg.), Darmstadt 1977³, S. 195-334.

Scott Walter, *Ivanhoe*, in: The Edinburgh Edition of the Waverley Novels, Vol. 8, Mark Graham Tulloch (Hrsg.), Edinburgh 1998.

Scott Walter, *The Pirate*, in: The Edinburgh Edition of the Waverley Novels, Vol. 12, Mark Weinstein, Alison Lumsden (Hrsg.), Edinburgh 2001.

Shelley Mary, *Frankenstein*, in: A Norton Critical Edition: Mary Shelley. Frankenstein, J. Paul Hunter (Hrsg.), New York, London 1996, S. 7-156.

Uhland Ludwig, *Freie Kunst*, in: Gedichte von Ludwig Uhland, Stuttgart, Tübingen 1820².

11.4.) Volksliedanthologien

Afzelius Arvid August (Hrsg.), *Volkssagen und Volkslieder aus Schwedens älterer und neuerer Zeit*, F. H. Ungewitter (Übers.), mit Vorwort von Ludwig Tieck, 2 Theile, Leipzig 1842.

Bergström R., Höijer L. (Hrsg.), *Svenska Folkvisor, udgifna af E.G. Geijer och A.A. Afzelius, ny betydligt tillökad upplaga*, Stockholm 1880.

Berggreen A. P. (Hrsg.), *Danske Folke-Sange og Melodier, fædrelandske og fremede. Udsatte for Pianoforte*, 4 Bde., Kopenhagen 1842-55.

Bunting Edward, *The Ancient Music of Ireland. Arranged for the Pianoforte*, Dublin 1840.

Gade Niels W. (Hrsg.), *Skandinaviske Folkesange udsatte for Pianoforte*, Kopenhagen 1844.

Geijer E.G., Afzelius A.A. (Hrsg.), *Svenska Folkvisor från fortiden*, 3 Bde., Stockholm 1814-16.

Grimm Carl Wilhelm (Übers. + Hrsg.), *Altdänische Heldenlieder, Balladen und Märchen*, Heidelberg 1811.

Kunzen F.L.Ae., *Auswahl der vorzüglichsten altdänischen Volksmelodien, Balladen und Heldenlieder mit Begleitung des Pianoforte*, Kopenhagen 1818.

Lindblad Adolf Frederik, *Der Nordensaal. Eine Sammlung schwedischer Volkslieder*, Amalie von Helwig (Übers.), Berlin 1827.

Lindeman L.M., *Norske Fjeld-Melodier, harmonisk bearbejdede*, Christiania 1841.

Mohnike Gottlieb (Hrsg.), *Volkslieder der Schweden. Aus der Sammlung von Geijer und Afzelius*, Bd. 1, Berlin 1830.

Nyerup Rasmus, Rahbek Knud Lyne (Hrsg.), *Udvalgte danske Viser fra Middelalderen; efter A. S. Vedels og P. Syvs trykte Udgaver og efter haandskrevne Samlinger udgivne*, Bd. 5, Kopenhagen 1814.

Percy Thomas, *Reliques of ancient english poetry consisting of old heroic ballads, songs, and other pieces of our earlier poets; together with some few of later date*, London 1765.

Warrens Rosa, *Schwedische Volkslieder der Vorzeit. Aus der Sammlung von Erik Gustaf Geijer und Arvid August Afzelius*, mit einem Vorwort von Ferdinand Wolf, Leipzig 1857.

Weyse C.E.F. (Hrsg.), *Halvtredsindstyve gamle Kæmpeviser Melodier, harmonisk bearbejdede*, Kopenhagen 1840.

11.5.) Quellen (Briefe, Reiseberichte, Aufsätze, Lexika, etc.)

Anonym, *Was wissen wir von dem Glauben der Völker im skandinavischen Nord?*, in: Charaktere der vornehmsten Dichter aller Nationen; nebst kritischen und historischen Abhandlungen über Gegenstände der schönen Künste und Wissenschaften, von einer Gesellschaft von Gelehrten (Hrsg.), Bd. 7, Stück 1, Leipzig 1803, S. 69-112.

Anonym, *Niels W. Gade*, in: Die Grenzboten. Zeitschrift für Politik, Literatur und Kunst, Jg. 9, Semester 2, Bd. 2, Nr. 47, 1850, S. 809-816.

Arndt Ernst Moritz, *Reise durch Schweden im Jahr 1804*, Theil 4, Berlin 1806.

Bagge Selmar, *Niels W. Gade*, in: Gedanken und Ansichten über Musik und Musikzustände in einer Reihe gesammelter Ausätze, Wien 1860, S. 117-125

Bernsdorf Eduard, *Neues Universal-Lexikon der Tonkunst für Künstler, Kunstfreunde und alle Gebildeten*, Bd 2, Dresden 1857.

Bremer Friedrich, *Handlexikon der Musik. Eine Encyklopädie der ganzen Tonkunst*, Leipzig 1882.

Brendel Franz, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart*, Bd. 2, Leipzig 1855².

Buch Leopold von, *Reise durch Norwegen und Lappland*, 2 Theile, Berlin 1810.

Burke Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London 1757.

Cranz David, *Historie von Grönland enthaltend die Beschreibung des Landes und der Einwohner nebst beträchtlichen Zusätzen und Anmerkungen zur natürlichen Geschichte bis auf das Jahr 1779*, Nürnberg, Leipzig 1782².

D.M., *Ueber die National-Musik einiger nordischen Völker*, in: Deutsche Monatsschrift, Friedrich von Gentz (Hrsg.), Jg. 3, Bd. 2, Juni 1792, Berlin, S. 124-132.

Dörffel Alfred, *Geschichte der Gewandhausconcerte zu Leipzig. Vom 25. November 1781 bis zum 25. November 1881*, Leipzig 1884.

Du Moulin Eckart Richard (Hrsg.), *Hans von Bülow. Neue Briefe*, München 1927.

Hausmann Johann Friedrich Ludwig, *Reise durch Skandinavien in den Jahren 1806 und 1807*, 5 Theile, Göttingen 1811-1818.

Holstein Hedwig von, *Eine Glückliche. Hedwig von Holstein in ihren Briefen und Tagebuchblättern*, Leipzig 1901.

Hupel August Wilhelm, *Nordische Miscellaneen*, 1. Stück, Riga 1791.

Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, Wolfhart Henckmann (Hrsg.), Hamburg 1990.

Fabricius Johann Christian, *Reise nach Norwegen, mit Bemerkungen aus der Naturhistorie und Oekonomie*, Hamburg 1779.

Fichte Johann Gottlieb, *Reden an die deutsche Nation*, Alexander Aichele (Hrsg.), Hamburg 2008.

Forkel Johann Nikolaus, *Allgemeine Literatur der Musik*, Leipzig 1792.

Gade Dagmar (Hrsg.), *Niels W. Gade. Aufzeichnungen und Briefe*, Basel 1894.

Gassner Ferdinand Simon, *Universal-Lexikon der Tonkunst*, Stuttgart 1849.

Gerstenberg Heinrich Wilhelm, *Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur*, Schleswig, Leipzig 1766/67, in: *Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts*, Bde. 29/30, Alexander von Weilen (Hrsg.), Stuttgart 1890.

Gräter Friedrich, *Ueber den Geist der Nordischen Dichtkunst und Mythologie. Zweyter Brief*, in: *Bräur. Ein litterarisches Magazin der Deutschen und Nordischen Vorzeit*, Bd. 2, Friedrich Gräter (Hrsg.), Leipzig 1792, S. 78-100.

Gronemeyer Horst u.a. (Hrsg.), *Friedrich Gottlieb Klopstock. Werke und Briefe. Historisch-Kritische Ausgabe*, Abteilung Briefe: V, 1, Berlin, New York 1989.

Gronemeyer Horst u.a. (Hrsg.), *Friedrich Gottlieb Klopstock. Werke und Briefe. Historisch-Kritische Ausgabe*, Abteilung Briefe: VI, 1, Berlin, New York 1998.

[Grönland Peter], *Alte Volksmelodien des Nordens*, in: *AmZ*, Bd. 18, Nr. 35, 28. August 1816, Sp. 593-598; Nr. 36, 4. September 1816, Sp. 613-619.

Grosse Carl Friedrich August (Graf von Vargas-Bedemar), *Reise nach dem hohen Norden durch Schweden, Norwegen und Lappland. In den Jahren 1810, 1811, 1812 und 1814*, 2 Bde., Frankfurt am Main 1819.

Haeffner Johann Christian Friedrich, *Anmärkningar öfver gamla nordiska sången*, Vorwort zu: E.G.Geijer, A.A. Afzelius, *Svenska Folkvisor*, R. Bergström, L. Höijer (Hrsg.), Stockholm 1880³, S. VII-XIV, hier S. VII. Ursprünglich publiziert in: *Svea. Tidskrift för vetenskap och konst*, Uppsala 1818, S. 78ff.

Hand Ferdinand, *Aesthetik der Tonkunst*, Zweiter Theil, Jena 1841.

Hausmann Johann Friedrich Ludwig, *Reise durch Skandinavien in den Jahren 1806 und 1807*, 5 Theile, Göttingen 1811-1818.

Hegel Georg Wilhelm Friedrich, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, in: G.W.F. Hegel. *Werke in zwanzig Bänden*, Eva Moldenhauer, Karl Markus Michel (Redaktion), Bd. 13, Frankfurt am Main 1970.

Hegel Georg Wilhelm Friedrich, *Vorlesungen über die Ästhetik III*, in: G.W.F. Hegel. *Werke in zwanzig Bänden*, Eva Moldenhauer, Karl Markus Michel (Redaktion), Bd. 15, Frankfurt am Main 1970.

Herder Johann Gottfried, *Volkslieder, 1778/1779*, in: Johann Gottfried Herder Werke in zehn Bänden, Günter Arnold u.a. (Hrsg.), Bd. 3: Volkslieder. Übertragungen. Dichtungen, Ulrich Gaier (Hrsg.), Frankfurt am Main 1990, S. 69-428.

Herder Johann Gottfried, *Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker*, in: Johann Gottfried Herder Werke in zehn Bänden, Günter Arnold u.a. (Hrsg.), Bd. 2: Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767-1781, Gunter E. Grimm (Hrsg.), Frankfurt am Main 1993, S. 447-497.

Herder Johann Gottfried, *Von Ähnlichkeit der mittlern englischen und deutschen Dichtkunst nebst Verschiednem, das daraus folget*, in: Johann Gottfried Herder Werke in zehn Bänden, Günter Arnold u.a. (Hrsg.), Bd. 2: Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767-1781, Gunter E. Grimm (Hrsg.), Frankfurt am Main 1993, S. 550-562.

Herder Johann Gottfried, *Iduna, oder der Apfel der Verjüngung*, in: Die Horen, Jg. 2, Bd. 5, St. 1, Friedrich Schiller (Hrsg.), Tübingen 1796.

Jansen F. Gustav (Hrsg.), *Robert Schumanns Briefe. Neue Folge*, Leipzig 1904².

Jeitteles Ignaz, *Aesthetisches Lexikon*, Nachdruck der Ausgabe von Wien 1839, Hildesheim, New York 1978.

Kretzschmar Hermann, *Führer durch den Concertsaal*, Leipzig 1890².

Laborde Jean Benjamin de, *Essai sur la Musique ancienne et moderne*, Bd. 2, Reprint der Ausgabe von Paris 1780, New York 1978.

Langhans Wilhelm, *Die Geschichte der Musik des 17. 18. und 19. Jahrhunderts in chronologischem Anschlusse an die Musikgeschichte von A.W. Ambros*, Bd. 2, Leipzig 1887.

Litzmann Berthold (Hrsg.), *Clara Schumann. Ein Künstlerleben nach Tagebüchern und Briefen*, Bd. 2 (Ehejahre: 1840-1856), Leipzig 1910.

Mendel Hermann (Hrsg.), *Musikalisches Conversations-Lexikon. Eine Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften*, Bd. 4, s.v. Gade, Berlin 1874, S. 100-101.

Miltitz Carl Borromäus von, *Ueber Originalität in der Musik*, in: AMZ, Jg. 40, Nr. 37, 12. September 1838, Sp. 601-606.

Mizler Lorenz, *Unterirdisches Klippenconcert, von den unterirdischen Geistern in Norwegen gehalten, und mit glaubwürdigen Urkunden bewiesen, und herausgegeben von Mattheson*, in: Lorenz Mizlers Musikalische Bibliothek oder Gründliche Nachricht nebst unpartheyischem Urtheil von alten und neuen musikalischen Schrifften und Büchern, worinn alles was aus der Mathematik, Philosophie und den schönen Wissenschaften zur Erläuterung und Verbesserung so wohl der theoretischen als practischen Musik gehöret, nach und nach beygebracht wird, Des andern [2.] Bandes Dritter Theil, Leipzig 1742, S. 151-169.

Montesquieu Charles, *De l'esprit des Loix ou du rapport que les loix doivent avoir avec la constitution de chaque gouvernement, les moeurs, le climat, la religion, le commerce, &c.*, Genf 1749².

Mügge Theodor, *Skizzen aus dem Norden*, 2 Bde., Hannover 1844.

Mulgrave Constantine John Phipps, *Reise nach dem Nordpol, unternommen im Jahr 1773*, Samuel Engel (Übers.), Bern 1777.

Nauhaus Gerd (Hrsg.), *Robert Schumann: Tagebücher*, Bd. 2 (1836-1854), Leipzig 1987.

Nauhaus Gerd, Bosch Ingrid (Hrsg.), *Robert und Clara Schumann: Ehetagebücher. 1840-1844*, Frankfurt a. M. 2007.

Naumann Emil, *Illustrierte Musikgeschichte. Die Entwicklung der Tonkunst aus frühesten Anfängen bis auf die Gegenwart*, Bd. 2, Berlin, Stuttgart 1885.

Neumann William, *Niels W. Gade, Siegfried Saloman. Biographien*, in: Die Componisten der neueren Zeit, Bd. 42, Kassel 1857, S. 3-75.

Ottenberg Hans-Günter, Zehm Edith (Hrsg.), *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1799-1832*, in: Johann Wolfgang Goethe. Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens, Münchner Ausgabe, Karl Richter (Hrsg.), Bd. 20/1, München 1991.

Otto-Peters Louise, *Musikalische Erinnerungen*, in: Deutsche Revue über das gesamte nationale Leben der Gegenwart, Richard Fleischer (Hrsg.), Jg. 11, Bd. 1, Breslau 1886, S. 228-234.

Ramann Lina (Hrsg.), *Franz Liszt, Gesammelte Schriften*, Bd. V, Hildesheim 1978, (Nachdruck der Ausgabe von Leipzig 1882).

Reichardt Friedrich, *Über das deutsche Singschauspiel*, in: Musikalisches Kunstmagazin, Bd. 1, St. IV, Berlin 1782, S. 161-166.

Reichardt Johann Friedrich (Hrsg.), *Briefe eines reisenden Nordländers. Geschrieben in den Jahren 1807-1809*, Cöln 1812.

Reinecke Carl, *§ Und manche liebe Schatten steigen aufö. Gedenkblätter an berühmte Musiker*, Leipzig 1900.

R.G.W.A., *Aus einem Briefe aus Wiburg in Finnland, 1783*, in: Magazin der Musik, Carl Friedrich Cramer (Hrsg.), Jg. 2, Hälfte 1, Hamburg 1784, S. 25-30.

Riemann Hugo, s.v. *Gade*, in: Musik-Lexikon, Hugo Riemann (Hrsg.), Leipzig 1882.

Schilling Friedrich Gustav (Hrsg.), *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, Stuttgart 1840-1842².

Schlegel Friedrich, *Über nordische Dichtkunst*, in: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Bd. 3: Charakteristiken und Kritiken II (1802-1829), Hans Eichner (Hrsg.), München u.a. 1975, S. 221-249.

Schmidt Ernst (Hrsg.), *Briefwechsel der Gebrüder Grimm mit nordischen Gelehrten*, Berlin 1885.

Schmiedel Elisabeth, Draheim Joachim (Hrsg.), *Eine Musikerfamilie im 19. Jahrhundert: Mariane Bargiel, Clara Schumann, Woldemar Bargiel*, München, Salzburg 2007.

Schöne Alfred (Hrsg.), *Briefe von Moritz Hauptmann, Kantor und Musikdirektor an der Thomasschule zu Leipzig, an Franz Hauser*, Bd. II, Leipzig 1871.

Schubart Christian Friedrich Daniel, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Nachdruck der Originalausgabe von Wien 1806, Fritz und Margrit Kaiser (Hrsg.), Hildesheim 1969.

Schulz Johann Abraham Peter, *Vorbericht*, in: *Lieder im Volkston*, Teil 1, Berlin 1785².

Sietz Reinhold (Hrsg.), *Aus Ferdinand Hillers Briefwechsel. Beiträge zu einer Biographie Ferdinand Hillers*, Bd. 6, Köln 1968.

Sørensen Inger (Hrsg.), *Niels W. Gade og hans europæiske kreds. En brevvexling 1836-1891*, Bde. 1-3, Kopenhagen 2008.

Strauß Dietmar (Hrsg.), *Hanslick Eduard. Sämtliche Schriften. Historisch-kritische Ausgabe*, Band 1,1: Aufsätze und Rezensionen 1844-1848, Wien u.a. 1993.

Strauß Dietmar (Hrsg.), *Hanslick Eduard. Sämtliche Schriften. Historisch-kritische Ausgabe*, Band 1,4: Aufsätze und Rezensionen 1857-1858, Wien u.a. 2002.

Sulzer Johann Georg, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Bd. 3, Nachdruck der 2. Auflage von Leipzig 1793, Hildesheim 1967.

Tacitus Cornelius, *Germania*, in: Cornelius Tacitus. Sämtliche erhaltene Werke, Andreas Schaefer (Übers. + Hrsg.), Essen o.J., S. 71-91.

Talvj [Therese Albertine Louise von Jacob], *Versuch einer geschichtlichen Charakteristik der Volkslieder germanischer Nationen mit einer Uebersicht der Lieder aussereuropäischer Völkerschaften*, Leipzig 1840.

Thienemann Friedrich August Ludwig, *Reise im Norden Europa's vorzüglich in Island, in den Jahren 1820 bis 1821*, Leipzig 1824-27.

Türk Daniel Gottlob, Rezension zu: *Gedanken über den Einfluß der Musik auf die Bildung eines Volks, und über deren Einführung in den Schulen der Königl. Dänischen Staaten*, von J.A.P. Schulz, Königl. Kapellmeister, in: Allgemeine deutsche Bibliothek, Carl Ernst Bohn (Hrsg.), Bd. 107, St. 1, Berlin 1792, S. 172-175.

Vischer Friederich Theodor, *ſ Vorschlag zu einer Operö*, in: Kritische Gänge, Bd. 2, Tübingen 1844, S. 399-436.

Wasielewski Wilhelm Joseph von, *Aus siebzig Jahren ó Lebenserinnerungen*, Stuttgart, Leipzig 1897.

Wolff-Köln Ernst, *Sechs unveröffentlichte Briefe Felix Mendelssohn Bartholdys an Wilhelm Taubert*, in: Die Musik, Jg. 8, Quart. 2, Bd. 30, Berlin 1908/09, S. 165-170.

11.6.) Sekundärliteratur

Aksdal Bjørn, *Die folkloristischen Musikinstrumente. Der Spielmann und seine Musik, Eigenarten der Volksmusik*, in: Musikgeschichte Nordeuropas. Dänemark ó Finnland ó Island ó Norwegen ó Schweden, Andersson Greger (Hrsg.), Stuttgart 2001, S. 126-177.

Andersson Greger (Hrsg.), *Musikgeschichte Nordeuropas. Dänemark ó Finnland ó Island ó Norwegen ó Schweden*, Axel Bruch u.a. (Übers.), Stuttgart 2001.

Arndt Astrid u.a. (Hrsg.), *Imagologie des Nordens. Kulturelle Konstruktionen von Nördlichkeit in interdisziplinärer Perspektive*, in der Reihe: Imaginatio Borealis, Bilder des Nordens, Olaf Mörke (Hrsg.), Bd. 7, Frankfurt am Main 2004.

Aumont Arthur, Collin Edgar, *Det danske nationalteater, 1748-1889: En statistisk fremstilling af det Kongelige Teaters historie fra skuepladsens aabning paa kongens nytorv 18. december 1748 til udgangen af sæsonen 1888-89, volumes 1-4*, Nabu Press 2011, Reprint der Ausgabe von Kopenhagen 1896.

Barbon Paola, Plachta Bodo, *š Chi la dura la vinceō ó š Wer ausharrt, siegtō. Arminius auf der Opernbühne des 18. Jahrhunderts*, in: Arminius und die Varusschlacht. Geschichte ó Mythos ó Literatur, Rainer Wiegels, Winfried Woesler (Hrsg.), Paderborn u.a. 1995, S. 265-290.

Behrend William, *Omkring Niels W. Gade*, in: Årbog for musik, 1922, S. 55-72.

Boetcher Joeres Ruth-Ellen (Hrsg.), *Die Anfänge der deutschen Frauenbewegung. Louise Otto-Peters*, Frankfurt am Main 1983.

Bohlman Philip, *Music before the Nation, Music after Nationalism*, in: Musicology Australia, Vol. 31, Abingdon 2009, S. 79-100.

Bödl Klaus, *Der Mythos der Edda. Nordische Mythologie zwischen europäischer Aufklärung und nationaler Romantik*, Tübingen, Basel 2000.

Borchard Beatrix, *Singend dichten und dichtend singen. Zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit: Bettine von Arnim und Amalie Joachim*, in: Von Volkston und Romantik: "Des Knaben Wunderhorn" in der Musik, Antje Tumat (Hrsg.), Heidelberg 2008, S. 43-59.

Brennecke Detlef, *Tegnér in Deutschland. Eine Studie zu den Übersetzungen Amalie von Helvigs und Gottlieb Mohnikes*, Heidelberg 1974.

Brunner Renate (Hrsg.), *Alltag und Künstlertum. Clara und Schumann und ihre Dresdner Freundinnen Marie von Lindeman und Emilie Steffens*, Schumann-Studien, Sonderband 4, Sinzig 2005.

Celenza Anna Harwell, *The early works of Niels W. Gade. In search of the poetic*, Aldershot 2001.

Clemmens Sarah Jean, *The highland Muse in Romantic German Music*, Yale University 2007.

Conrad Flemming, *Konkurrenccen 1818 om en dansk nationalsang*, in: Dansk Identitetshistorie, Bd. 2: Et yndigt land, Ole Feldbæk (Hrsg.), Kopenhagen 1991, S. 150-252.

Conrad Flemming, *Den nationale litteraturhistorieskrivning 1800-1861*, in: Dansk Identitetshistorie, Bd. 2: Et yndigt land, Ole Feldbæk (Hrsg.), Kopenhagen 1991, S. 391-468.

Dahlhaus Carl, *Die Idee des Nationalen in der Musik*, in: Zwischen Romantik und Moderne. Vier Studien zur Musikgeschichte des späteren 19. Jahrhunderts, Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten, Bd. 7, Carl Dahlhaus, Rudolf Stephan (Hrsg.), München 1974, S. 74-92.

Dahlhaus Carl, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, in: Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 6, Carl Dahlhaus (Hrsg.), Wiesbaden 1980.

Danckert Werner, *Das europäische Volkslied*, Berlin 1939.

Danuser Hermann, *Versuch über Mahlers Ton*, in: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1975, S. 46-79.

Daverio John, *Schumanns Ossianic manner*, in: 19th-Century Music 21 (1998), S. 247-73.

Düwel K., Zimmermann H., *Germanenbild und Patriotismus in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts*, in: Germanenprobleme in heutiger Sicht, Heinrich Beck (Hrsg.), Berlin, New York 1986, S. 358-395.

Engel-Braunschmidt u.a. (Hrsg.), *Ultima Thule. Bilder des Nordens von der Antike bis zur Gegenwart*, in der Reihe: Imaginatio Borealis, Bilder des Nordens, Thomas Haye (Hrsg.), Bd. 1, Frankfurt am Main 2001.

Engelstätter Michaela, *Melancholie und Norden ó Studien zur Entstehung einer Wahlverwandtschaft von der Antike bis zu Caspar David Friedrich*, Hamburg 2008.

Espagne Michel, *L'histoire de l'art comme transfert culturel. L'itinéraire de* Anton Springer, Paris 2009.

Essen Gesa von, *Hermannsschlachten. Germanen- und Römerbilder in der Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts*, Göttingen 1998.

Ewert Hansjörg, *Die großbesetzten vokal-instrumentalen Werke*, in: Schuman Handbuch, Ulrich Tadday (Hrsg.), Stuttgart u.a. 2006, S. 479-530.

Feldbæk Ole, Winge Vibeke, *Tyskerfejden 1789-1790. Den første nationale konfrontation*, in: Dansk Identitetshistorie, Bd. 2: Et yndigt land, Ole Feldbæk (Hrsg.), Kopenhagen 1991.

Fink Gonthier-Louis, *Diskriminierung und Rehabilitierung des Nordens im Spiegel der Klimatheorie*, in: Imagologie des Nordens. Kulturelle Konstruktionen von Nördlichkeit in interdisziplinärer Perspektive, Arndt Astrid u.a. (Hrsg.), Frankfurt am Main 2004, S. 45-107.

Finscher Ludwig, *š Zwischen absoluter und Programmusikō. Zur Interpretation der deutschen romantischen Symphonie*, in: Über Symphonien. Beiträge zu einer musikalischen Gattung, Christoph-Hellmut Mahling (Hrsg.), Tutzing 1979, S. 103-115.

Fiske Roger, *Scotland in music : a European enthusiasm*, Cambridge 1983.

Fülberth Andreas u.a. (Hrsg.), *Nördlichkeit ó Romantik ó Erhabenheit. Apperzeptionen der Nord/Süd-Differenz (1750-2000)*, aus: Imaginatio Borealis, Bilder des Nordens, Olaf Mörke (Hrsg.), Bd. 15, Frankfurt am Main 2007.

Gade Kari Ellen, *On the Recitation of Old Norse Skaldic Poetry*, in: Studien zum Altgermanischen. Festschrift für Heinrich Beck, Heiko Uecker (Hrsg.), Berlin, New York 1994, S. 126-151.

Gerhard Anselm, *Franz Schuberts Abschied von Beethoven? Zur š poetischen Ideeõ des Es-Dur-Klaviertrios von 1827*, in: Schubert: Perspektiven, Hans-Joachim Hinrichsen, Till Gerrit Waidelich (Hrsg.), 2. Jg., Stuttgart 2002, S. 1-21.

Gelbart Matthew, *The Invention of š Folk Musicõ and š Art Musicõ: Emerging Categories from Ossian to Wagner*, Cambridge, New York 2007.

Gold Helmut, *Erkenntnisse unter Tage. Bergbaumotive in der Literatur der Romantik*, Opladen 1990.

Göttsch-Elten Silke, *Populäre Bilder vom Norden im 19. und 20. Jahrhundert*, in: Ultima Thule. Bilder des Nordens von der Antike zur Gegenwart, Annelore Engel-Braunschmidt u.a. (Hrsg.), Frankfurt am Main 2001, S. 123-143.

Gross Reiner, *Geschichte Sachsens*, Leipzig 2001.

Grotjahn Rebecca, *Die Sinfonie im deutschen Kulturgebiet 1850-1875. Ein Beitrag zur Gattungs- und Ideengeschichte*, in: Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert, Bd. 7, Detlef Altenburg (Hrsg.), Sinzig 1998.

Gülke Peter, *Robert Schumanns jubelnd erlittene Romantik*, in: Schumann Handbuch, Ulrich Tadday (Hrsg.), Stuttgart 2006, S. 75.

Hafner Ulrike, *š Nordenõ und š Nationõ um 1800. Der Einfluss skandinavischer Geschichtsmythen und Volksmentalitäten auf deutschsprachige Schriftsteller zwischen Aufklärung und Romantik (1740-1820)*, in: Hesperides ó Letterature e culture occidentali, Gerd Wolfgang Weber, Michael Dallapiazza (Hrsg.), Trieste 1996.

Hammerich Angul, *Niels W. Gade*, in: Die Musik, Jg. 3, Bd. 12/4, Bernhard Schuster (Hrsg.), Berlin, Leipzig 1903/04, S. 290-301.

Henningsen Bernd (Hrsg.), *Das Projekt Norden. Essays zur Konstruktion einer europäischen Region*, Berlin 2002.

Henningsen Bernd, *Statt einer Einleitung: Bilder einer Ausstellung*, in: Das Projekt Norden. Essays zur Konstruktion einer europäischen Region, Bernd Henningsen (Hrsg.), Berlin 2002, S. 9-16.

Henningsen, *Der Norden: Eine Erfindung*, in: Das Projekt Norden, Essays zur Konstruktion einer europäischen Region, Bernd Henningsen (Hrsg.), Berlin 2002, S. 17-36.

Herresthal Harald, s.v. *Johan Georg von Bertouch*, in: MGG, Personenteil Bd. 2, Kassel u.a. 1999, Sp. 1478-80.

Hinrichsen Hans-Joachim, *Oratorische Morgenlandfahrt ó Robert Schumanns š Das Paradies und die Periõ op. 50*, in: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, Simone Hohmaier (Hrsg.), Mainz 2010, S. 301-314.

Jahrmärker Manuela, *Ossian ó eine Figur und eine Idee des europäischen Musiktheaters um 1800*, Köln 1993.

Japp Uwe, *Das Erhabene in den Bergwerken von Falun*, in: Nördlichkeit ó Romantik ó Erhabenheit. Apperzeptionen der Nord/Süd-Differenz (1750-2000), Fülberth Andreas u.a. (Hrsg.), Frankfurt am Main 2007, S. 205-214.

Jensen Niels Martin, *Omkring Gades tredje symfoni*, in: Dansk Årbog for Musikforskning, Nr. 6, 1968-72, Kopenhagen 1972, S. 131-140.

Jensen Niels Martin, *Dansk nationalromantik. Forsøg til en begrebs- og indholdsbestemmelse*, in: Musik & Forskning, Bd. XIII, Kopenhagen 1987/88, S. 37-56.

Jensen Niels Martin, *Niels W. Gade og den nationale tone. Dansk nationalromantik i musikalsk belysning*, in: Dansk identitetshistorie, Bd. 3, Ole Feldbæk (Hrsg.), Kopenhagen 1992, S. 188-336.

Jensen Niels Martin, *Die Rezeption des Volksliedes um 1800. Zur deutsch-dänischen Musikkultur im Zeitalter der Aufklärung*, in: Der dänische Gesamtstaat. Kopenhagen ó Kiel ó Altona, Klaus Bohnen, Sven-Aage Jørgensen (Hrsg.), Tübingen 1992, S. 191-199.

Jensen Niels Martin, *Andreas Peter Berggreen (1801-1880): ein dänischer š Liedermann des Volksõ*, in: Lied und Liedidee im Ostseeraum zwischen 1750 und 1900, Referate der 8. Internationalen Musikwissenschaftlichen Tagung šMusica Baltica - Interregionale Musikkulturelle Beziehungen im Ostseeraumõ, Greifswald-Lubmin, November 1998, Frankfurt am Main 2002, S. 157-170.

Jørgensen Sven-Aage, *š í vom dänischen Ende Deutschlandsõ. Gerstenberg zwischen Klopstock und Herder*, in: Der dänische Gesamtstaat. Kopenhagen ó Kiel ó Altona, Klaus Bohnen, Sven-Aage Jørgensen (Hrsg.), Tübingen 1992, S. 191-199.

Kawohl Friedemann, *Originalität, Charakteristik und Eigentümlichkeit. Zur Begriffsbildung in Ästhetik und Urheberrecht des frühen 19. Jahrhunderts*, in: Individualität in der Musik, Oliver Schwab-Felisch u.a. (Hrsg.), Stuttgart 2002, S. 295-306.

Käppel Lutz, *Bilder des Nordens im frühen antiken Griechenland*, in: Ultima Thule. Bilder des Nordens von der Antike zur Gegenwart, Annelore Engel-Braunschmidt u.a. (Hrsg.), Imaginatio Borealis Bd. 1, Frankfurt am Main 2001, S. 11-27.

Kjerulf Charles, *Niels W. Gade*, Kopenhagen 1917.

Kliemann-Geisinger Hendriette, *Mapping the North ó Spatial Dimensions and Geographical Concepts of Northern Europe*, in: Norhtbound. Travels, Encounters, and Constructions 1700-1830, Karen Klitgaard Povlsen (Hrsg.), Aarhus 2007, S. 69-88.

Konrad Ulrich, *Der Wiener Kompositionswettbewerb 1835 und Franz Lachners „Sinfonia passionata“: Ein Beitrag zur Geschichte der Sinfonie nach Beethoven*, in: Augsburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, Tutzing 1986, S. 209-239.

Krummacher Friedhelm, *Niels W. Gade und die skandinavische Musik der Romantik*, in: Christiana Albertina, Heft 14 (neue Folge), Kiel 1981, S. 19-37.

Krummacher Friedhelm, *Gattung und Werk - Zu Streichquartetten von Gade und Berwald*, in: Gattung und Werk in der Musikgeschichte Norddeutschlands und Skandinaviens, Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. XXVI, Friedhelm Krummacher, Heinrich W. Schwab (Hrsg.), Kassel 1982, S. 154-175.

Krummacher Friedhelm, *Gade versus Norman. Sinfonische Konzepte im Vergleich*, in: A due. Musikalische Aufsätze zu Ehren von John D. Bergsagel & Heinrich W. Schwab, Ole Kongsted u.a. (Hrsg.), Kopenhagen 2008, S. 435-452.

Kube Michael, *„Nährstoff“ nationaler Identifikation. Zur Bedeutung der Volksmusik in nordeuropäischer Kunstmusik*, in: Verflechtungen im 20. Jahrhundert, Walter Salmen, Giseler Schubert (Hrsg.), Mainz 2005, S. 88-130.

Küster Konrad, *Der „nordische Ton“ in der Musik: Zwischen Fremdprojektion und Selbstidentifikation*, in: Das große nordische Orakel. Henrik Ibsen als Leitbild der Moderne, Heinrich Anz (Hrsg.), Berlin 2009, S. 28-57.

Ling Jan, *Gibt es einen „nordischen Ton“*, in: Welttheater. Die Künste im 19. Jahrhundert, Peter Andraschke, Edelgard Spaude (Hrsg.), Freiburg i. Br. 1992, S. 49-57.

Lissa Zofia, *Über den nationalen Stil in der Musik*, in: Aufsätze zur Musikästhetik. Eine Auswahl, Berlin 1969, S. 229-261.

Loewenberg Alfred, *Annals of Opera 1597-1940*, Vol. 1: Text, Genf 1955².

Lütteken Laurenz, *Das Monologische als Denkform in der Musik zwischen 1760 und 1785*, Tübingen 1998.

Lütteken Laurenz, *Identifikationsfigur Klopstock. Der Dichter als musikalische Bezugsgröße*, in: Klopstock und die Musik. Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik, Peter Wollny (Hrsg.), Jahrbuch 2003, Beeskow 2005, S. 31-39.

Malmanger Magne, *Die Düsseldorfer Malerschule und ihre norwegischen Künstler*, in: Wahlverwandtschaft. Skandinavien und Deutschland 1800-1914, Bernd Henningsen u.a. (Hrsg.), Berlin 1997, S. 305-312.

Mathiassen Finn, *„Unsere Kunst heisst Poesie“. Om Niels W. Gades Ossian-ouverture*, in: Svensk tidskrift för musikkforskning, Svenska samfundet för musikkforskning (Hrsg.), Bd. 53, Stockholm 1971. S. 67-77.

Mathiassen Finn, *Nationalismus und nationale Eigenart in der dänischen Musik des 19. Jahrhunderts. Einige vorläufige Erwägungen*, in: Beiträge zur Musikwissenschaft 14, 1972, S. 315-322.

Maurer Michael, *Die Entdeckung Schottlands*, in: Nördlichkeit ó Romantik ó Erhabenheit. Apperzeptionen der Nord/Süd-Differenz (1750-2000), Andreas Fülberth u.a. (Hrsg.), Frankfurt am Main 2007, S. 143-159.

Messel Nils, *Treffpunkte. Norwegische Künstler in Deutschland*, in: Wahlverwandtschaft. Skandinavien und Deutschland 1800 bis 1914, Bern Hennigsen u.a. (Hrsg.), Berlin 1997, S. 263-271.

Metzger Heinz-Klaus, Riehn Rainer, *Robert Schumann. Aufzeichnungen über Mendelssohn*, in: Musikkonzepte, Bde. 14/15: Felix Mendelssohn Bartholdy, Heinz-Klaus Metzger, Rainer Riehn (Hrsg.), München 1980, S. 97-122.

Mikusi Balázs, *Mendelssohn's Scottish Tonalitý?*, in: 19th-Century Music, Jg. 29, Nr. 3, California 2006, S. 240-260.

Müller Joachim, *Das Alte und das Neue. Historische und poetische Realität in Theodor Fontanes Roman ſ Der Stechlinſ*, in: Sitzungsberichte der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Philologisch-historische Klasse: Bd. 123, Heft 1, Berlin 1984, S. 3-34.

Niemann Walter, *Die Musik Skandinaviens. Ein Führer durch die Volks- und Kunstmusik von Dänemark, Norwegen, Schweden und Finnland bis zur Gegenwart*, Leipzig 1906.

Oechsle Siegfried, *Niels W. Gade und die ſ tote Zeitſ der Symphonie*, in: Dansk Årbog for Musikforskning, Nr. 14, Kopenhagen 1983, S. 81-96.

Oechsle Siegfried, *Gefeiert, geachtet, vergessen. Zum 100. Todestag Niels W. Gades*, in: Dansk Årbog for Musikforskning, Nr. 19, Kopenhagen 1988-91, S. 171-184.

Oechsle Siegfried, *Symphonik nach Beethoven. Studien zu Schubert, Schumann, Mendelssohn und Gade*, Kassel 1992.

Oechsle Siegfried, *Grieg und Gade. Oder Warum aus Grieg kein Symphoniker wurde*, in: Musik og Forskning, Nr. 19, Kopenhagen 1993/94, S. 41-62.

Oechsle Siegfried, Sponheuer Bernd, *Buxtehude, Nördlichkeit, Erhabenheit*, ungedruckt.

Øhrgaard Per, *Zwischen offizieller Anpassung und inoffizieller Distanz. Dänemark und Deutschland nach der Auseinandersetzung um Schleswig-Holstein*, in: Begegnungen. Deutschland und der Norden im 19. Jahrhundert, Bernd Hennigsen (Hrsg.), Berlin 2000, S. 219-240.

Oechsle Siegfried, *Nationalidee und grosse Symphonie. Mit einem Exkurs zum ſ Tonſ*, in: Deutsche Meister ó böse Geister? Nationale Selbstfindung in der Musik, Hermann Danuser, Herfried Münkler (Hrsg.), Schliengen 2001.

Oechsle Siegfried, *Eine Erscheinung aus den Buchenwäldern Dänemarks. Niels W. Gades 2. Sinfonie im Diskurs des Nordisch-Erhabenen*, in: A due. Musikalische Aufsätze zu Ehren von John D. Bergsagel & Heinrich W. Schwab, Kopenhagen 2008, S. 567-589.

Oechsle Siegfried, *Der »nordische Ton« als zentrales musikgeschichtliches Phänomen*, in: Die Tonkunst, Nr. 2, Jg. 4, Lübeck 2010, S. 240-248.

Ørbæk Jensen Anne u.a. (Hrsg.), *Wahlverwandtschaften: zwei Jahrhunderte musikalischer Wechselwirkungen zwischen Dänemark und Deutschland*, Kopenhagen 2004.

Pott Hans Julius, *Harfe und Hain. Die deutsche Bardendichtung des 18. Jahrhunderts*, Bonn 1976.

Povlsen Karen Klitgaard (Hrsg.), *Northbound. Travels, Encounters, and Constructions 1700-1830*, Aarhus 2007.

Rathert Wolfgang, s.v. *Riemann*, in: MGG, Personenteil Bd. 14, Kassel u.a. 2005, Sp. 64-78.

Riemann Hugo, *Geschichte der Musik seit Beethoven (1800-1900)*, Berlin, Stuttgart 1901.

Ritter Rüdiger, *Neuer Wein in alten Schläuchen. Gedanken zu den Konzepten š Nationalmusikō und š nationale Musikō am Beispiel des Komponisten Stanislaw Moniuszko*, in: Archiv für Musikwissenschaft, Jahrgang 61, Heft 1, Stuttgart 2004, S. 19-37.

Rölleke Heinz, *Des Knaben Wunderhorn. Eine romantische Liedersammlung: Produktion, Distribution, Rezeption*, in: Von Volkston und Romantik: "Des Knaben Wunderhorn" in der Musik, Antje Tumat (Hrsg.), Heidelberg 2008, S. 95-114.

Rühling Lutz, *Nordische Poeterey und gigantisch-barbarische Dichtkunst. Die Rezeption der skandinavischen Literaturen in Deutschland bis 1870*, in: Weltliteratur in deutschen Versanthologien des 19. Jahrhunderts, Helga Eßmann, Udo Schöning (Hrsg.), Berlin 1996, S. 77-121.

Saary Margareta, *Johann Christian Lobe und der Fortschrittsgedanke. Zur Analyse der 3. Symphonie von Niels Wilhelm Gade*, in: Analyse zur Vermittlung von Musik und Werbung für Komponisten, Margareta Saary (Hrsg.), Publikationen des Instituts für Musikanalyse in Wien, Bd. 6, Frankfurt am Main 2006, S. 181-198.

Sauer Florian, *Vokalballade nach 1700*, in: MGG, s.v. Ballade, Sachteil Bd. 1, Kassel u.a. 1994, Sp. 1134-1151.

Schings Hans-Jürgen, *Melancholie und Aufklärung. Melancholiker und ihre Kritiker in Erfahrungsseelenkunde und Literatur des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart 1977.

Schiørring Nils, *Musikkens Historie i Danmark*, Bd. 2: 1750-1870, Ole Kongsted, Poul Henning Traustedt (Hrsg.), Kopenhagen 1978.

Schmidt Wolf Gerhard, *Friedrich de la Motte Fouqués Nibelungentrilogie š Der Held des Nordensō. Studien zu Stoff, Struktur und Rezeption*, St. Ingbert 2000.

Schmidt Wolf Gerhard, *-Homer des Nordensō und -Mutter der Romantikō James Macphersons Ossian und seine Rezeption in der deutschsprachigen Literatur*, 3 Bde., Berlin, New York 2003.

Schwab Heinrich, *Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied. Lied und Liedästhetik der mittleren Goethezeit (1770-1814)*, Saarbrücken 1964.

Schwab Heinrich W., *Das Lyrische Klavierstück und der nordische Ton*, in: Gattung und Werk in der Musikgeschichte Norddeutschlands und Skandinaviens, Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. XXVI, Friedhelm Krummacher, Heinrich W. Schwab (Hrsg.), Kassel 1982, S. 136-153.

Schwab Heinrich W., *Zur Kontroverse um š Weltmusik und Nordischer Tonō*, in: Weltgeltung und Regionalität. Nordeuropa um 1900, Robert Bohn, Michael Engelbrecht (Hrsg.), Frankfurt, Main 1992, S. 197-212.

Schwab Heinrich W., *Der š nordische Tonō in der Musik des 19. Jahrhunderts*, in: Wahlverwandtschaft - Skandinavien und Deutschland 1800-1914, Bernd Henningsen u.a. (Hrsg.), Ausstellungskatalog, Berlin 1997, S. 228-231.

Schwab Heinrich W., *Epilog: Musik und Landschaft*, in: Musikgeschichte Nordeuropas, Greger Andersson (Hrsg.), Stuttgart 2001, S. 397-425.

Schwab Heinrich, s.v. *Ludwig Æmilius Kunzen*, in: MGG, Personenteil Bd. 10, Kassel u.a. 2003, Sp. 868-877.

Schwab Heinrich W., *Niels W. Gade und Clara und Robert Schumann. Dokumente ihrer künstlerischen Begegnung*, in: Robert und Clara Schumann und die nationalen Musikkulturen des 19. Jahrhunderts. Bericht über das 7. Internationale Schumann-Symposion am 20. und 21. Juni 2000 im Rahmen des 7. Schumann-Festes Düsseldorf, Mainz u.a. 2005, S. 217-233.

Skovmand Roar, *Die Geburt der Demokratie 1830-1870*, in: Geschichte Dänemarks 1830-1939. Die Auseinandersetzungen um nationale Einheit, demokratische Freiheit und soziale Gleichheit, Olaf Klose (Übers.), Neumünster 1973, S. 13-208.

Solheim Birger, *Zum Geschichtsdenken Theodor Fontanes und Thomas Manns. Oder Geschichtskritik in šDer Stechlin÷ und šDoktor Faustus÷*, Würzburg 2004.

Sørensen Inger, *Niels W. Gade. Et dansk verdensnavn*, Kopenhagen 2002.

Spitta Philipp, *Niels W. Gade*, in: Zur Musik. Sechzehn Aufsätze, Philipp Spitta (Hrsg.), Berlin 1892, S. 355-383.

Sponheuer Bernd, *Zur Kategorie des š Gotischenō (nicht nur) in der Bach-Rezeption des 18. und 19. Jahrhunderts*, in: Rezeption als Innovation. Festschrift für Friedhelm Krummacher zum 65. Geburtstag, Bernd Sponheuer u.a. (Hrsg.), Kassel 2001, S. 217-246.

Steinbeck Wolfram, *Romantische und nationale Symphonik*, in: Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 3/1, Siegfried Mauser (Hrsg.), Laaber 2002.

Tadday Ulrich (Hrsg.), *Schumann Handbuch*, Stuttgart 2006.

Taruskin Richard, s.v. *Nationalism*, in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Stanley Sadie (Hrsg.), Vol. 17, London 2001, S. 689-706.

Thodberg Christian, Thyssen Anders Pontoppidan (Hrsg.), *N.F.S. Grundtvig. Tradition und Erneuerung*, Eberhard Harbsmeier (Übers.), Kopenhagen 1983.

Todd Larry, *Mendelssohns Ossianic manner, with a New Source ó On Lena's Gloomy Heath*, in: Mendelssohn and Schumann. Essays on Their Music and Its Context, Jon W. Finson, Larry Todd (Hrsg.), Durham 1984, S. 137-160.

Tuchtenhagen Ralph, *šNordische Landschaftō und wie sie entdeckt wurde*, in: Nördlichkeit ó Romantik ó Erhabenheit. Apperzeptionen der Nord/Süd-Differenz (1750-2000), Andreas Fülberth u.a. (Hrsg.), Frankfurt am Main 2007, S. 127-142.

Vollsnes Arvid, *Die Nationalromantik und der šnordische Tonō*, in: Musikgeschichte Nordeuropas, Greger Andersson (Hrsg.), Stuttgart 2001, 195-217.

Waidelich Till Gerrit, *ōTorupsonō und Franz von Schober*, in: Schubert: Perspektiven, Jg. 6, Heft 1 und 2, Stuttgart 2008, S. 3-237.

Wald Melanie, *šEin Mittel wider sich selbstō. Melancholie in der Instrumentalmusik um 1800*, Kassel 2010.

Wallner Bo, *Die Nationalromantik im Norden. Die Musik von 1830-1914 in den skandinavischen Ländern*, in: Bericht über den internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Kassel 1962, G. Reichert, M. Just (Hrsg.), Kassel 1963, S. 60-66.

Wasserloos Yvonne *Kulturgezeiten. Niels W. Gade und C. F. E. Horneman in Leipzig und Kopenhagen*, Hildesheim 2004.

Wasserloos Yvonne, *"Formel hält uns nicht gebunden, unsre Kunst heißt Poesie". Niels W. Gade und Robert Schumann - Übergänge zwischen Poetischem und Nationalem*, in: Übergänge: zwischen Künsten und Kulturen. Internationaler Kongress zum 150. Todesjahr von Heinrich Heine und Robert Schumann, Henriette Herwig (Hrsg.), Stuttgart 2007, S. 521-540.

Werner Michael, Zimmermann Bénédicte (Hrsg.), *De la comparaison à l'histoire croisée*, Paris 2004.

Wessel Matthias, *Die Ossian-Dichtung in der musikalischen Komposition*, Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover, Bd. 6, Richard Jakoby (Hrsg.), Laaber 1994.

Willfort Manfred, *Das Urbild des Andante aus Schuberts Klaviertrio Es-Dur. D 929*, in: Österreichische Musikzeitschrift, Jg. 33, Heft 6, 1978, S. 277-283.

Winkler Lutz, *Nordischer Ton in den Balladen von Carl Loewe?*, in: Lied und Liedidee im Ostseeraum zwischen 1750 und 1900, Referate der 8. Internationalen Musikwissenschaftlichen Tagung šMusica Baltica - Interregionale Musikkulturelle Beziehungen im Ostseeraumō, Greifenwald-Lubmin, Ekkehard Ochs u.a. (Hrsg.), November 1998, Frankfurt am Main u.a. 2002, S. 73-90.

Wiora Walter, *Herders Ideen zur Geschichte der Musik*, in: Im Geiste Herders. Gesammelte Aufsätze zum 150. Todestag J.G. Herders, Erich Keyser (Hrsg.), Kitzingen am Main 1953, S. 73-128.

Wolfram Richard, *Ernst Moritz Arndt und Schweden. Zur Geschichte der deutschen Nordsehnsucht*, in: Forschungen zur neueren Literaturgeschichte, Walther Brecht (Hrsg.), Bd. 65, Weimar 1933.

Zaiser Rainer, *Die Modernität der französischen Romantik als imaginatio borealis*, in: Nördlichkeit ó Romantik ó Erhabenheit. Apperzeptionen der Nord/Süd-Differenz (1750-2000), Andreas Fülberth u.a. (Hrsg.), Frankfurt am Main 2007, S. 79-94.

Zingel Hans Joachim, *Die Harfe als Symbol und allegorisches Attribut*, in: Die Musikforschung, Jg. 10, Kassel, Basel 1957, S. 39-48.

Lebenslauf:

Am 4. April 1981 geboren, wuchs ich in der Gemeinde Köniz auf, in der ich auch meine gesamte Schulzeit verbrachte. Zunächst besuchte ich vier Jahre lang die Primarschule im Hessgut, bevor ich für die nächsten beiden Jahre an die Sekundarschule Liebefeld wechselte. Es folgte darauf der Übertritt in das Untergymnasium Köniz, dem sich vier Jahre Ausbildungszeit am selben Gymnasium mit Schwerpunkt Mathematik und Physik anschlossen.

Nach der Matura im Juni 2001 absolvierte ich die obligatorische Rekrutenschule bei der Schweizer Militärmusik und nahm danach sogleich mein Studium der Musikwissenschaft mit den Nebenfächern Alte Geschichte und Kunstgeschichte an der Universität Bern auf. Die Semesterferien im Frühjahr 2005 nutzte ich für ein einmonatiges Engagement auf freiwilliger Basis an der Musikschule in Dakar, Senegal. Im Wintersemester 2005/06 folgte dann ein Auslandsaufenthalt an der Università La sapienza in Rom und im Sommer 2006 ein vierwöchiges Praktikum bei der Schubert-Gesamtausgabe in Tübingen. Das Studium an der Universität Bern habe ich am 5. Oktober 2007 mit einer Arbeit über Carl Nielsens 4. Sinfonie ("Carl August Nielsen und die unauslöschliche Musik") abgeschlossen.

Ab August 2008 erfolgte die Anstellung als Doktorand am Lehrstuhl von Prof. Dr. Hans-Joachim Hinrichsen an der Universität Zürich. Thema der Dissertation: *ŠNiels W. Gade und der Šnordische Ton-õ*. Gleichzeitig leistete ich vom Sommer 2008 bis Frühjahr 2009 bei Prof. Dr. Klaus Peitschmann in Bern eine Übersetzung des *ŠCompendium musicesõ* von Lampadius. Seit Mai 2008 arbeite ich ausserdem als freier Musikkritiker bei der *ŠBundõ-Zeitung*.

Meine Sprachkenntnisse umfassen Französisch, Italienisch, Englisch, Dänisch sowie Lateinkenntnisse im Rahmen des Grossen Latinums.